

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Danilo Kis: anatomía de una recepción**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Ivana Palibrk**

DIRECTORES

**Fernando Ángel Moreno Serrano**  
**Francisco Javier Juez Gálvez**

**Madrid, 2018**

**Universidad Complutense de Madrid**

**Facultad de Filología**

**Doctorado en Estudios Literarios**



**DANILO KIŠ:**

**ANATOMÍA DE UNA RECEPCIÓN**

**Trabajo de investigación que presenta**

**Ivana Palibrk**

**para la obtención del Grado de Doctor**

**Dirigido por:**

**Fernando Ángel Moreno Serrano**

**Francisco Javier Juez Gálvez**



## AGRADECIMIENTOS

El inevitablemente solitario camino de la tesis doctoral se ha hecho mucho más llevadero gracias al generoso apoyo de unas cuantas personas. Este pequeño, pero bien elegido grupo, ha hecho posible este trabajo que nació, entre otras cosas, como una batalla personal.

Para empezar, sin la meticulosa labor de mis directores, Fernando Ángel Moreno y Francisco Javier Juez Gálvez, esta tesis no se podría haber llevado a cabo. Agradezco enormemente su paciencia y su sabiduría a la hora de orientar mis frustraciones académicas y corregir lo que empezó como un torbellino de ideas, para llegar a convertirse en un texto estructurado con sentido.

A mis padres por ser el pilar, la roca y la base sin los cuales ninguna de mis aventuras podía haberse realizado. Por ser el hogar al que siempre vuelvo. Por su apoyo y su confianza incondicionales, les debo todos mis éxitos.

A Joca, por ser quien es, por su sentido común, su valentía, su cariño y sus consejos, que me han ayudado tanto en los momentos de tempestad como en el tiempo de la bonanza. Por aportar la lógica y la razón a todos mis vagabundeos. Por ser la hermana mayor sin igual.

A mi familia española por hacerme sentir en casa.

A Cla, por el cariño, la alegría y la más sincera amistad. Por todas las coincidencias, las aventuras y pesares compartidos, y los que quedan por compartir y por todos los entendimientos silenciosos.

A Tiago y a Cla por ser la prueba de que uno también elige su familia.

A Dijana y Gabi, por ser mi base y mi hogar belgradense. Por todos los libros perseguidos, las escapadas relámpago, el tiempo y el cariño.

A todas las personas maravillosas que forman parte de mi semiosfera vital: a Vani por su amistad y los incesables ánimos, a Lily por siempre confiar en mí, a Kata por aguantar mis dudas existenciales, a Giselle por ser la alegría, a Iva por la creatividad, a Laila por el cariño y el equilibrio, a Marta por ser la bondad hecha persona.

A mis literarias Andrea, Blanca, Myriam y Lud por ser seres apasionados, luchadores y perseverantes.

A los Meta por las conversaciones. A Óscar por su mente maravillosa y sus estructuras inalcanzables, a Clara por la valentía y la audacia apocalípticas, a Erea por la pasión y la complejidad de miradas, a Miguel por todos los proyectos realizados y por realizar.

A Fer. Por redirigir mis dudas hacia la creación. Por los argumentos, por los paseos dialécticos y por la confianza. Por descubrirme Eisner y sus ventanas. Por el futuro.

*A Fer, exvoto, a la antigua.*

A Nokra y Sekhmet por su más fiel amistad.

A Andrić, Kiš, Crnjanski, Petrović, Sekulić, Pavić, Ćosić porque también forman parte de mi familia.

Mogu reći da istinski dobro znam samo jedan jezik: srpskohrvatski, i na tom jeziku pišem i u Parizu. Još sam ranije odlučio da na drugom jeziku nikada neću pisati. Na osnovu toga u domovini mnogi žele da se izjasnim: ako pišem na srpskom, onda sam srpski pisac. A ono što ja tvrdim – da ja nisam srpski, ni hrvatski, već jugoslovenski pisac – to jednostavno ne postoji. Tako možete zamisliti da sam ja jedini jugoslovenski pisac ovog sveta.

Puedo decir que realmente conozco bien solo una lengua: la serbo-croata, y en esa lengua escribo aquí en París. Antes ya había decidido que nunca iba a escribir en otro idioma. A partir de esto, en la patria muchos quieren que me defina: si escribo en serbio, entonces soy un escritor serbio. Sin embargo, lo que yo defiendo – que no soy un escritor serbio, ni croata, sino yugoslavo –, eso simplemente no existe. Así podéis imaginar que soy el único escritor yugoslavo en este mundo.

*Jedini jugoslovenski svetski Pisac (El único Escritor yugoslavo mundial)*, conversación con Tamás Torma, para la revista *Világ* en 1989 (PAE: 221).



## ÍNDICE

Resumen .....	13
Abstract .....	19
1. Introducción .....	27
2. Fundamentos teóricos y metodología.....	37
2.1. Horizontes de expectativas, puntos de indeterminación y concreción .....	37
2.2. Ficción y marco de referencia .....	40
2.3. Semiosferas .....	43
2.4. Estrategias del autor hacia el lector .....	45
2.5. Nudos.....	50
2.5.1. Nudos temporales: periodos de la obra .....	51
2.5.2. Nudos institucionales: grupos de recepción.....	52
3. Estado de la cuestión .....	57
4. La creación de los horizontes de expectativas: histórico-social.....	71
4.1. Yugoslavia antes de Danilo Kiš .....	71
4.2. Primera Guerra Mundial.....	77
4.3. La Yugoslavia de Danilo Kiš: primeros años.....	82
4.4. Segunda Guerra Mundial.....	84
4.5. Fin de la guerra.....	88
4.6. Postguerra .....	91
4.7. No habrá descanso mientras dure la recuperación .....	93
4.8. Yugoslavia y U.R.S.S.....	95
4.9. Organización interior.....	99
4.10. Política exterior .....	100
4.11. Los cincuenta y los sesenta.....	103
5. La creación del horizonte literario .....	109
5.1. El desarrollo de la prosa de postguerra.....	109
5.2. La rebelión del 68, los años 70, el nuevo nacionalismo .....	118
5.3. La literatura en medio de la crisis yugoslava .....	122
5.4. La postmodernidad .....	126
5.5. Fin de siglo histórico y literario .....	129
Interludio I: Partida de nacimiento .....	137
6. Danilo Kiš como semiosfera institucional .....	141
6.1. Desde el concepto de literatura.....	141



6.1.1.	La poética como ruta de interpretación.....	141
6.1.2.	El escritor y la sociedad .....	144
6.1.3.	Formación teórico-crítica.....	150
6.1.4.	El compromiso político en la literatura.....	154
6.1.5.	De la literatura yugoslava a la literatura general.....	156
6.2.	Desde el nudo temporal .....	159
6.2.1.	Los campos de concentración .....	161
6.2.2.	El judaísmo .....	163
6.2.3.	Centroeuropa.....	166
6.2.4.	Desde el anti-nacionalismo .....	171
6.3.	Lector modelo, por Danilo Kiš.....	176
6.3.1.	Cómo deberían haberlo hecho.....	176
6.3.2.	Observación de la crítica.....	184
6.3.3.	El autor como receptor de su propia obra .....	189
	La Buhardilla y Salmo 44.....	190
	Circo familiar .....	193
	El reloj de arena.....	199
	Una tumba para Boris Davidovich .....	203
	Enciclopedia de los muertos.....	208
	Interludio II: Consejos a un joven escritor .....	215
7.	Primera etapa 1960-1976 .....	221
7.1.	Contexto .....	221
7.2.	Bases críticas del periodo .....	223
7.3.	La aparición de Danilo Kiš.....	231
	Salmo 44 y La Buhardilla.....	231
	Jardín, ceniza.....	236
	Penas precoces.....	240
	El reloj de arena.....	242
	Conclusiones .....	256
8.	Segunda etapa: 1976-1989 .....	263
8.1.	Contexto alrededor de la Tumba .....	263
8.2.	Los precedentes .....	273
8.3.	Un drama en cuatro actos y un epílogo .....	276
	8.3.1. Primer acto: Las primeras impresiones.....	278
	Los cotilleos del mundillo literario .....	283
	8.3.2. Segundo acto: Las primeras acusaciones .....	284

8.3.3.	Tercer acto (desaparecen de la escena los dos antagonistas principales y retoma el escenario una guerra de bandos).....	291
8.3.4.	Cuarto acto: Desenlace literario .....	309
	El desenlace legal .....	316
8.3.5.	En vez de epílogo .....	319
8.4.	El exilio y la última obra .....	319
8.5.	Los últimos años.....	324
	Conclusiones .....	332
9.	Tercera etapa: 1990-2015.....	339
9.1.	La recepción de la tercera etapa .....	341
9.2.	Procedimientos de acercamiento académico a la obra de Kiš.....	343
9.3.	Estudios comparativos y monografías.....	345
9.4.	La poética, la tradición y la herencia literaria .....	354
9.5.	Desde la narratología.....	359
9.6.	Kiš y el paradigma postmoderno.....	362
9.7.	Cuestionar a Kiš .....	367
9.8.	Desde lo ideológico .....	379
	Conclusiones .....	389
10.	Conclusiones.....	399
11.	Bibliografía primaria.....	417
11.1.	KIŠ, Danilo. Traducciones: prosa .....	417
11.2.	KIŠ, Danilo: estudios .....	418
11.3.	KIŠ, Danilo: primeras ediciones.....	418
11.4.	KIŠ, Danilo: lista cronológica de aparición de obras en español .....	419
11.5.	Bibliografía secundaria:.....	421



## **RESÚMENES**



## ***Resumen***

### ***Danilo Kiš: Anatomía de una recepción***

Basándose en una de las figuras más importantes de la historia literaria serbia/yugoslava, Danilo Kiš, el presente trabajo trata de analizar la fructífera recepción que el escritor ha tenido en este territorio. En este sentido nos hemos enfrentado a numerosos estudios, monografías y artículos que guiaron el proceso de análisis. Por otro lado nos centramos también en la problemática de la identidad estética y ética de un autor que dejó mucho escritos y textos poéticos. El objetivo de este trabajo, a partir de ahí, es ofrecer un conjunto de miradas diferentes sobre la propia obra de Danilo Kiš, plantear la manera en que la crítica ha venido contemplando aspectos de la cultura desde su contexto histórico-político, señalar el proceso de lectura realizado sobre la obra del autor desde un horizonte de expectativas específico y analizar el papel de propio Danilo Kiš en este proceso. Para esto nos basamos principalmente en el análisis de la recepción de las novelas y de los libros de cuentos del autor, ya que forman su corpus más significativo en términos de recepción. Para poder proporcionar un contexto para la creación de la obra de Kiš, empezamos por un estudio histórico e histórico-literario que nos ha facilitado algunos nudos geográficos, temporales, institucionales y figurativos que creaban, fijaban y leían la obra literaria. Hemos visto cómo la diferente recepción de las obras de Kiš, las connotaciones de su aparición y los efectos que han surgido desde la segunda mitad del siglo XX han ofrecido un buen corpus para la interpretación de una cultura, un tiempo y un espacio cultural concretos.

Por consiguiente optamos por una metodología que puede reflejar la complejidad de las miradas de los estudios de la obra de Kiš. Partimos del término «horizontes de expectativas» del teórico de la recepción Hans Robert Jauss, que representa uno de los pilares de nuestro análisis. Así, como las diferentes sociedades realizan sus lecturas de los textos literarios a partir de muchas líneas de conocimiento y de hábitos de vida, entender la manera en que en una determinada época y en un determinado lugar se lee una obra no solo nos informa acerca de dicha obra, sino también acerca de esa misma sociedad.

Con el mismo propósito empleamos las teorías de Vodička e Iser como complemento de las de Jauss. Hemos usado la teoría de los «puntos de indeterminación» y sus

«concreciones», ya que el problema de la recepción de una obra literaria supone, ante todo, una investigación de sus concreciones: las diferentes maneras de rellenar los puntos de indeterminación. Los testimonios acerca de estas concreciones, en forma de estudios de la obra de Kiš, constituyen un material muy diverso. Nuestro guía metodológico han sido las visiones de estudios de la recepción de Vodička, quien insistía en que no había que actuar como un juez ante las diferentes concreciones de la obra, sino contextualizar y analizar las apariciones de esas concreciones. En definitiva, ver qué es lo que la manera en la que concretizamos una obra tiene que decir de la cultura, la época y la institución que la efectúa.

A las perspectivas de las teorías de la recepción hemos añadido la teoría de la ficcionalidad y de campos de referencia externos e internos de Harshaw que defiende que todo texto requiere experiencia y concretización por parte del lector, demanda interpretaciones y aclaraciones. En este sentido, acepta en la misma línea de Iser y Jauss que los lectores de los textos ficcionales aportan sus propias experiencias y sentidos para completar, para concretizar los vacíos del texto. La importancia que Kiš y sus receptores otorgan a estos campos referenciales internos resulta fundamental para la comprensión de las problemáticas que hemos visto a lo largo del estudio. Por otra parte, la mirada de Harshaw nos ha permitido ahondar en el hecho de que Kiš no aceptaba una poética completamente mimética de su literatura.

Para acercarnos a esta realidad estética y cultural, nos hemos servido de la propuesta de Iuri M. Lotman de «semiosfera» como constructos –tendencias, polémicas, corrientes etcétera– ya formados por relaciones complejas que se perciben como un «todo» y, pese a su cercanía teórica, el concepto de «nudos» de Valdés, entendido en este estudio como espacio abstracto de cruce entre tendencias, polémicas, corrientes. El conjunto de todas estas semiosferas –académicas, periodísticas, el propio autor– constituye a su vez la semiosfera total que configura lo que podemos entender cómo «recepción institucional de Danilo Kiš». Por otra parte, al introducir la poética de Danilo Kiš, nos topamos con la exigencia de una lectura adecuada de sus textos que, a su vez, invoca la existencia de un lector modelo y de una competencia lectora, en la línea planteada por Umberto Eco y su definición del lector modelo, y la «competencia lectora» que chocará con los escritos del propio autor.

Por todo ello hemos planteado principalmente dos nudos diferentes de la recepción de la obra de Danilo Kiš: temporales e institucionales. En los nudos temporales contamos con tres periodos claves en el proceso de la recepción de la obra del autor. En los nudos

institucionales chocaron diversas semiosferas: el propio Kiš, los escritos académicos y periodísticos, y factores externos como premios, institucionalización de la obra del autor o su implementación en los programas escolares.

El primer nudo temporal, a partir de ahí, arranca con publicaciones de novelas como *Salmo 44* (1962) y *La Buhardilla* (1962). Sin embargo este periodo fue marcado por la aparición de las novelas como *Jardín, ceniza* (1965) y *El reloj de arena* (1972), pero también el libro de cuentos *Penas precoces* (1970), que más tarde formarían parte del *Circo familiar*. Este primer periodo nos ha servido para ilustrar la entrada de la obra de Danilo Kiš en la realidad cultural yugoslava, su recepción periodística y académica, y su temprana institucionalización. La frontera entre los primeros dos nudos temporales fue la polémica relacionada con la aparición de *Una tumba para Boris Davidovich* (1976), ya que este libro marcó un momento paradigmático en el proceso de recepción de su obra. Esta etapa incluyó también la publicación de *Enciclopedia de los muertos* (1983) y su finalización coincidió con la muerte del autor y unos cambios históricos sumamente importantes. El tercer nudo temporal ha incluido el proceso de recepción desde ese momento hasta el día de hoy.

Entrelazando y contrastando los resultados de los nudos temporales y los nudos institucionales, se nos abrió una perspectiva amplia respecto a la figura y la obra de Danilo Kiš hoy en día. Si bien la primera fase de la recepción acabó con un reconocimiento del lugar de Kiš en la modernidad yugoslava de los escritores de nueva generación, la segunda etapa, con todas sus connotaciones, precisamente por la polémica terminó creando el ambiente de un pluralismo crítico sin precedente hasta entonces. Generaciones de escritores, críticos y estudiantes de la literatura recibirían sus primeras lecciones de discurso argumentativo precisamente a través del ejemplo de *Lección de anatomía*, la particular respuesta de Kiš a los acontecimientos literarios. La segunda fase, gracias a los dos libros publicados en ella – *Una tumba para Boris Davidovich* y *Enciclopedia de los muertos*– le trajo al autor el reconocimiento internacional que, sin duda, influyó también en la recepción del autor en casa. En efecto, después de estas dos fases hemos podido hablar de un «efecto Kiš» en la literatura yugoslava de la segunda mitad del siglo XX que se vería reflejado en lo que podríamos denominar «la literatura que acaba convirtiéndose en la ideología alternativa».

La muerte del autor –tanto la literal como la barthesiana– trajo unos cambios esenciales en el conjunto de miradas críticas de su obra. Por la lejanía temporal, pero también por un turbulento periodo histórico, la recepción de Kiš ha abarcado, en esta última fase, espacios no



conquistados. Sin embargo, esa distancia también implicaba nuevas perspectivas. Por otro lado, la curiosa apropiación de la figura del autor tuvo lugar casi inmediatamente después de su muerte: Kiš se convirtió así en el comodín ético y estético de los lados ideológicos más enfrentados. En este sentido se crearon lo que podremos llamar «tres grandes grupos de críticos de Kiš».

Por un lado tenemos una ola de seguidores incondicionales del autor que, muy a menudo, más que aportar una información interpretativa nueva, han ido manteniendo vivo el tema de Kiš desde un aspecto casi emocional.

Por otro lado, las nuevas miradas han ido desde lo puramente literario hasta lo ideológico. En este último periodo contamos pues con los acercamientos más innovadores: desde estudios comparativos, monografías y análisis narratológicos, hasta posicionamiento de la obra de Kiš dentro del paradigma postmoderno e ideológico.

Sin embargo, el proceso de la recepción de Danilo Kiš, ha seguido contando con unos detractores significantes, que han intentado desmitificar el lugar y el papel del escritor en la historia de la literatura serbia. A nivel comparativo cabe destacar que si bien la primera y la segunda fase de la recepción estuvieron marcadas por movimientos argumentativos en periódicos y revistas literarias, la vida literaria de la obra de Kiš se traslada casi exclusivamente al territorio académico. Las reseñas y artículos periódicos de la última fase de la recepción, casi en su totalidad, se centran en la figura política y ética del autor, buscando, antes que nada, la respuesta a la pregunta: ¿qué diría Kiš hoy en día?

Con respecto a las obras concretas, las posiciones de cada una de las perspectivas han quedado bastante definidas a lo largo del proceso de la recepción. Así *Salmo 44* mantiene su lugar de obra primeriza con todas sus imperfecciones narrativas, mientras que *La Buhardilla* encuentra su reivindicación en la función de precedente de la poética del autor. *Penas precoces*, a pesar de que últimamente están llamando más la atención de los críticos, se siguen interpretando casi exclusivamente como parte del *Circo familiar*. *Jardín, ceniza* es el punto de cambio en el proceso literario de autor, mientras que *El reloj de arena* es el gran rompecabezas de todos los estudiosos. En este sentido, con *Una tumba para Boris Davidovich* Kiš gana a la vez notoriedad y fama internacional y, sin duda, se trata del libro más leído del autor. Fue precisamente donde Kiš decidió cambiar su enfoque desde los personajes «yoguis» a los «comisarios», en el sentido koestleriano, y proporcionó a su obra el

muy debatido compromiso literario. El último libro publicado durante la vida del autor, *Enciclopedia de los muertos*, abarcó las poéticas de todos los anteriores, pero, envuelto en la nueva forma del marco fantástico, se convirtió en uno de los textos más líricos de Kiš.

Este estudio se planteó desde unas preguntas concretas sobre la recepción de Danilo Kiš: ¿Quién es Danilo Kiš? ¿Se trata de uno de los autores más originales de la lengua serbia o de un excelente mago y recopilador? ¿Es o no es un escritor disidente y subversivo? ¿Es o no es el escritor más importante de la segunda mitad del siglo XX o de la famosa postguerra yugoslava?

Como hemos visto, llegamos a la conclusión que se trata en efecto de una compleja, rica y casi inabarcable semiosfera que influye –a través de sus fronteras, textos críticos, periodísticos, currículos escolares, homenajes– cada nueva lectura de la obra. Como toda respuesta a preguntas tan complejas, hemos llegado a soluciones parciales puesto que, como decía el propio autor, la función de toda literatura no es dar respuestas definitivas, sino levantar sospechas. Efectivamente, con cada nuevo enfoque la obra se ha concretizado de un nuevo modo y ha permitido –en términos de Jaus– la emancipación de los textos respecto del tiempo que vivieron y, con ello, los ha actualizado para las nuevas generaciones. No hemos buscado la veracidad en los escritos sobre Kiš, sino el reflejo de una sociedad literaria, pero también política, de una historia reciente. Al final hemos intentado señalar qué es lo que tiene que decir la manera en la que leemos a Kiš sobre nosotros como sociedad, como literatura, como hecho cultural, como nudo cultural.



## ***Abstract***

### ***Danilo Kiš: Anatomy of a reception***

Focusing on one of the most important figures in Serbian and Yugoslav literary history, Danilo Kiš, the present study intends to analyze a very productive reception of the author's work in this territory. For that matter, we have encountered numerous studies, monographs and articles that have successfully guided this analytical process. In addition, we have also focused on the issue of the ethical and esthetical identity of the writer that left great many poetic writings and texts. The aim of this research is to offer a collection of different perspectives cast upon the works of Danilo Kiš, set out a specific tendency in which the critics have been studying different cultural aspects from a certain horizon of expectation and analyze the role of the writer in this process. In order to achieve such goals, we have included the novels and the collections of stories as the main corpus of this research, due to the fact that these works form one of the most important points of the overall reception process. In order to provide the readers with the appropriate context of the writings, we have introduced a historical-literary study. This study provided us with the geographical, time, institutional and figurative *knots*. We have seen how different receptions of Kiš's novels, the conditions of their appearance and the events that have occurred starting from the second half of the XX century have provided us with a great corpus for the interpretation of a specific culture, moment and space.

Consequently, a methodology that could reflect the complexity of the perspectives of Kiš's receptions was required. Jauss's concept of «horizons of expectations» was one of the pillars of this analysis. Therefore, we have followed the opinions of the German theorist that different societies carry out their interpretations of the literary texts starting from numerous lines of vital habits. For that reason, understanding the way in which - in a specific time and a specific place - any work is being read, not only does it inform us on the mention work, but also on the society itself.

Moreover, Vodička's and Iser's theories are implemented with a very same purpose: they serve as an addition to Jauss's ideas. Therefore, the theory of «places of indeterminacy» and the «process of concretion» came in handy, due to the fact that the issue of the reception of a literary work implies, first and foremost, a research of its concretions: that is to say, different ways of filling in the places of indeterminacy. The testimonies on these concretions,

in the form of the studies on Kiš's novels, compose a very diverse material. The perspectives of Vodička's reception studies that insisted on the neutral position among different concretions of the works, rather than that of a judge, the contextualization and the analysis of their appearances served as our methodological guide. Ultimately, the idea is to understand what the way in which we concretize the works has to say about the culture, the specific moment and the institution that carries it out.

The theory of fictionality and fields of external and internal reference, defined by Harshaw, were added to the perspectives of the reception theory. We have started from the basic notions of Harshaw's theory that all works of literature convey meanings and meaning complexes as well as rhetorical and esthetic import: they require of the reader some kind of «experience» or «concretizations» and call for interpretation and elucidations. Thereupon, this theory accepts very similar tendency to that of Iser or Jauss which state that readers of fictional texts use their own experience in order to complete, concretize the gaps of the text. The importance that Kiš and his readers attribute to these fields of internal reference turned out to be fundamental for the ultimate understanding of the issues we have been encountering along this research. Furthermore, Harshaw's perspective has allowed us to delve into the fact that Kiš had never accepted a mimetic poetic of his literature.

On the one hand, in order to get closer to this esthetic and cultural reality, we have opted for the Lotman's concept of the «semiosphere» as constructs- tendencies, controversies, movements etcetera – already formed by the complex relations perceived as a «whole». On the other hand, despite its theoretical proximity, Valdes's concept of «knots» defined in this research as an abstract space of the intersection of tendencies, controversies and movements was used. The conjoined group of all these semiospheres – academic, journalistic, the author himself - forms the overall semiosphere that shapes what we may refer to as an «institutional reception of Danilo Kiš». Nevertheless, by introducing Kiš's poetics we have come up against the author's demand of an adequate interpretation of his texts that pleads the existence of the model reader and reading competence, in the formula proposed by Umberto Eco. Eco's definitions of these concepts have found themselves at odds with Kiš's writings.

Due to the above mentioned reasons, we have set out two different knots of the reception of Kiš's works: time knots and institutional knots. Within the time knots three key periods in the reception process were included. Within the institutional knots various

semiospheres found themselves at odds: Kiš himself, academic and journalistic texts and external factors such as prizes, institutionalization of the author's works and its implementation within the school curriculum.

The first time knot started with the publications of the works such as *Psalm 44* (1962) and *The Attic* (1962). Nevertheless, this period was also marked by the novels such as *Garden, ashes* (1965) and *Hourglass* (1972) as well as the collection of short stories, *Early Sorrows* (1970), that later on formed a collection called *Family circus*. This first period served as an illustration of the entrance of Kiš's works in the cultural reality of Yugoslavia, their journalistic and academic reception, as well as their early institutionalization. The frontier line between the first two time knots was certainly the affair related to the appearance of *A Tomb for Boris Davidovich* (1976) as this book marked a paradigmatic change in the reception process of Kiš's work. This period also included the publication of *The Encyclopedia of the Dead* (1983) and its termination coincided both with the writer's death and various very important historical changes. The third time knot has included the reception process from that point onwards, to this very day.

A broader perspective on the contemporary role of the figure and the works of Danilo Kiš has been formed by intertwining and contrasting the results of the time knots and the institutional knots. While the first reception phase ended with an acknowledgment of Kiš's position within the Yugoslav modernism, the second phase, with all its connotations, precisely because of the controversy, ended up creating an unprecedented atmosphere of a critical pluralism. Future generations of writers, critics and students of literature would receive their first lessons of an argumentative discourse precisely through the example of *The Anatomy Lesson* (1978), Kiš's response to these peculiar literary events. The second phase, thanks to the two books published in that period of time - *A Tomb for Boris Davidovich* and *The Encyclopedia of the Dead* – granted the author with the international acknowledgment that, without any doubt, influenced his reception at home. Sure enough, after these two phases we were able to introduce the term «Kiš's effect» in the Yugoslav literature of the second half of the XX century that would have determining influence on what we might call «the literature that ends up becoming an alternative ideology».

The death of the author – both literal and barthesian one – brought some of the essential changes in the critical perspectives of Kiš's works. Due to the time distance, but also due to a very turbulent historical period, Kiš's reception has been covering some of the non-

conquered areas so far. However, a curious appropriation of the author's figure took place almost immediately after his death: Kiš turned into an ethical and esthetical wild card of tremendously different ideological orientations. Furthermore, in this third phase three decisive groups of critics have emerged.

On the one hand, a wave of unconditional followers of writer's work appeared. More than contributing to the new interpretations, this group has been dedicated to maintaining Kiš's work as a focus of studies almost from an emotional point of view.

On the other hand, innovative analyses have gone from the purely literary aspects to the ideological ones. In this last period of reception process we have been witnessing some of the most original approaches to the writer's work. Comparative studies, monographs, narratological studies, even positioning of Kiš's novels within the postmodern paradigm have taken place.

Notwithstanding, the reception process of Danilo Kiš's work has continued including significantly important number of detractors. Their main objective is to demystify writer's place and role in Serbian literary history.

From a comparative point of view, it is worth stressing that while in the first and the second time knot the reception was marked by the argumentative movements in the journals and magazines, literary life of Kiš's work in this last time knot is almost exclusively transferred to the academic territory. Journalistic reviews and articles in this last phase of reception are almost entirely focused on the political and ethical figure, while trying to find out the answer to the same question: What would Kiš say nowadays?

Regarding the role of Kiš's works, the positions of each and every one of them are fairly defined. In this manner, *Psalm 44* maintains its place of a freshman's novel with all of the formal imperfections, while *The Attic* claims its place as an author's poetic precedent. *Early Sorrows*, despite the fact that in the last couple of years have called for critics' attention, have continued being analyzed almost exclusively as a part of the *Family circus*. Apart from that, *Garden, ashes* is considered to be a point of Kiš's literary change, while *Hourglass* continues to be a great riddle for all the attentive researches of the writer's work. Accordingly, *A Tomb for Boris Davidovich* at the same time gains enhanced visibility and international fame and, without a doubt, is placed among one of the author's most read books. It was precisely in this collection of stories that Kiš decided to vary his literary

approach. He went from *yogi* type of characters to *commissar* ones, in a koestlerian sense of the word. In this way, he provided his work with the ever so debated literary commitment. The last published book for the lifetime of the writer, *The Encyclopedia of the Dead*, included all of the previous poetics, wrapped into a completely new form of the fantastic genre, turned into one of Kiš's most lyrical texts.

The present research commenced with very specific questions on Danilo Kiš's reception: Who is Danilo Kiš? Is he one of the most original writers in Serbian language or is he a sublime magician and compiler? Is he, or is he not, a dissident and subversive author? Is he, or is he not, one of the most important figures of the second half of the XX century and Yugoslav post-war literary period?

As expected, a conclusion we have reached has revealed truly complicated, enriching and almost unmanageable semiosphere that has influenced – through its lines of frontier, academic and journalistic texts, school curriculums, tributes etcetera – every future reading of Kiš's work. Due to the nature of this intricate question, we have reached partial solutions as we followed the words of the author who stated that literary issues could never reach final answers and they could only cause doubts. And indeed, with every new perspective, the works have been concreted in a different way. Hence this allowed – in terms of Jauss's theory – an emancipation of the texts, with respect to the specific moment in which these concretions took place, updating it for the future readers. We have not searched for the veracity of the writings on Kiš's works, but the reflection of a specific literary and political society. Finally, we have tried to point out what the way in which we read Kiš has to say about us as a society, as a literature, as a cultural fact, as a cultural knot.





## **INTRODUCCIÓN**



## 1. INTRODUCCIÓN

Kiš es un escritor centro-europeo.

Kiš es un escritor de Europa del este.

Kiš es un escritor apátrida.

Kiš es un escritor yugoslavo.

Kiš es un escritor serbio.

Kiš es un escritor montenegrino.

Kiš es un escritor judío.

Kiš es un escritor de origen húngaro.

Kiš es un escritor serbo-croata.

Kiš es un escritor moderno.

Kiš es un escritor postmoderno.

Kiš es un formalista.

Kiš es un estructuralista.

Kiš es un teórico de la literatura.

Kiš es un escritor disidente.

Kiš es un falso disidente.

Kiš es un escritor borgesiano.

Kiš es un escritor joyciano.

Kiš es un novelista.

Kiš es un ensayista.

Kiš es un cuentista.

Kiš es el escritor serbio más traducido.

Kiš es un copiador.

Kiš es un plagiador.

Kiš es un epígono.

Kiš es uno de los escritores más originales.

Kiš es un narciso sin cara.

¿Quién es Danilo Kiš? Y, más importante todavía, ¿es su obra uno de los legados más importantes del siglo XX en la literatura serbia? ¿Es siquiera un legado de la literatura serbia? ¿Se trata de uno de los autores más originales de la lengua serbia o de un excelente mago y recopilador? ¿Es o no es un escritor disidente y subversivo? ¿Es o no es el escritor más

importante de la segunda mitad del siglo XX o de la famosa postguerra yugoslava? Dependiendo del momento y la estructura histórica, cada una de estas definiciones valdría para decir algo del personaje creado y conocido como Danilo Kiš. Un personaje creado, no solo por los críticos y los lectores en diferentes momentos, sino también por el propio autor. Su recepción siempre ha sido bastante fructífera, aunque también esquizofrénica, ya que se trata de un escritor muy criticado por los mismos motivos por los que fue celebrado. Una figura inquietante por su propia experiencia personal, temáticamente muy marcado por el momento histórico en el que creaba, pero formalmente muy experimentador y atrevido. Centro de atención por su papel importante en la historia de la literatura serbia/yugoslavas y de otras muchas literaturas, pero también por la recepción variada que ha tenido su obra en momentos puntuales.

Lo que se analizará en el presente estudio será precisamente la recepción de su obra en el territorio en el que creaba Danilo Kiš y cómo ha ido cambiando el enfoque crítico en Serbia y en Yugoslavia en momentos históricos diferentes.

Hay que recalcar que la recepción que ha recibido y sigue recibiendo hasta el día de hoy es casi inabarcable; por ello, nos centraremos en los textos más importantes, que nos servirán como referentes ilustrativos y como motores del escenario crítico yugoslavo.

También tocaremos la problemática de la identidad de un autor que ha sido incluido en las antologías más diversas, tanto en su país natal como en el extranjero, pero cuya figura sigue despertando muy diferentes tipos de interés entre sus receptores. Por otro lado, analizaremos los elementos más impactantes de su obra, aquellos que permiten tener visiones opuestas, y la respuesta a todo esto que nos ofrece el propio Kiš.

Todo ello habrá de enriquecer a los futuros lectores desde cuatro aspectos:

1. La diversidad de miradas sobre la propia obra del escritor.
2. La manera en que la crítica ha venido contemplando aspectos de la cultura desde su contexto histórico-político.
3. El proceso de lectura realizado sobre la obra de un autor, siempre desde un cierto horizonte de expectativas.
4. El papel que el propio Danilo Kiš jugó en todo esto.

Cabe destacar que en este estudio se analizará la recepción solo a partir de novelas y cuentos, ya que la narrativa forma la parte más fructífera y controvertida de su obra completa. Inevitablemente se analizarán sus libros ensayísticos y su obra crítica, mientras que la obra teatral y los poemas, menos atendidos, serán mencionados cuando sea necesario. Su último libro, publicado póstumamente *–Laúd y cicatrices (1994)–*, quedará fuera del corpus principal, pues apenas participó de las polémicas ni ha influido decisivamente en la recepción general.

En cuanto a su obra lírica, el propio autor se consideraba un poeta no realizado que, por falta de capacidad poética, se limitó a traducir poesías húngara, rusa, francesa, etcétera (PAE: 232). Aunque también hay críticos que discreparán con el autor sobre la calidad de su obra lírica, ya que esta ha sido publicada junto con su obra de teatro en el libro *Pesme, Elektra (Poemas, Electra: 1995)* y analizada en varios contextos<sup>1</sup> hay cierto acuerdo respecto a que se trata de una producción secundaria. Por ello no se incluirá en el corpus principal.

Por otro lado, las obras dramáticas reunidas en el libro *Noć i magla: drame i filmski scenariji (Noche y niebla: dramas y guiones de televisión: 1983)* están mucho más presentes incluso hoy en día en los teatros de toda la antigua Yugoslavia, pero tampoco han participado de la compleja recepción del conjunto de su narrativa. Nos centraremos por consiguiente en los dos formatos más destacables de Kiš –novela y cuento–, que también son los dos formatos que más han marcado el periodo de la postguerra yugoslava literaria.

Mucho llovió en la época del gran juicio en torno a *Una tumba para Boris Davidovich*, en el que se posicionaron como jueces algunos de los intelectuales más controvertidos de la época. Por ahora, no entraremos en debates sobre el ingenio innovador de aquellos autores, pero indudablemente reconoceremos que se trata de un grupo de artistas que anticiparon una grieta en la literatura consumida por la historia de fondo socio-comunista y que dieron pase a lo que sería un fuerte movimiento de literatura de índole no realista en Yugoslavia. Los hijos de Ivo Andrić, Meša Selimović, Miloš Crnjanski, Isidora Sekulić y tantos otros abrieron el camino para las innovaciones que surgieron en el periodo que más fácilmente se denomina como «la postguerra». El interés por esta época, salvando las distancias y las diferencias, se

---

<sup>1</sup> La revista *Polja*, en 1992, reunió numerosos textos dedicados exclusivamente a la poesía del autor y a su extensa labor de traducción.

puede medir por el interés que tuvieron las líneas del vanguardismo ruso y su posterior influencia en la literatura general.

La Yugoslavia de la época no era ni de lejos la Unión Soviética de los primeros años del siglo XX, pero seguía siendo un pequeño satélite cultural del gran imperio ruso que se definía a sí mismo, y se sigue definiendo, por la lejanía o la cercanía al gran hermano eslavo. En diferentes momentos históricos y desde diferentes fondos políticos, la realidad de un país como fue Yugoslavia siempre estuvo muy vinculada con la realidad rusa; a destiempo y con unos saltos temporales inimaginables, pero aún así muy significativos. Retomando la idea de una posible conexión entre los autores emergentes de la segunda mitad del siglo XX en Yugoslavia y la vanguardia rusa, y para proporcionar un contexto del amor y el odio entre los dos países, basta con recordar la escena más emblemática de la película de Emir Kusturica *Papá está en viaje de negocios* (1985): en el auge del conflicto con Stalin –momento decisivo en el cual Yugoslavia rompe con su gran aliado–, un hombre de familia comenta inocentemente una caricatura<sup>2</sup> en los periódicos en la cual Marx está escribiendo su *Kapital*. En esta caricatura, Marx tiene en su despacho un cuadro con la imagen de Stalin, como si este fuera su modelo. Las esquizofrenias de los dos países, que a menudo parecían tener más cosas en contra que en común, es lo que hace comparable dos momentos literarios como los mencionados: vanguardia rusa y nueva literatura yugoslava.

En medio de todo ello, encontramos un escritor descontextualizado y tocado por las realidades de los muchos sistemas en que había vivido. Un autor judío-ortodoxo o húngaro-montenegrino-yugoslavo o centroeuropeo, dependiendo de cómo elegimos definirlo, cuyo padre fue asesinado en los campos de concentración nazi; un autor que dedicó buena parte de su vida a escribir sobre los campos de concentración soviéticos y nazis, y que al final de su vida rodó un documental sobre los campos de concentración de Tito. Una persona desubicada y crítica con el sistema, que participó en el inicio de un cambio en la historia de literatura en Yugoslavia.

Por otro lado, tenemos las reacciones a obras del escritor que no siempre fueron muy revolucionarias; reacciones que nos dicen mucho sobre la época y el tipo de ambiente en el

---

<sup>2</sup> El símbolo visual de la ruptura de Tito con Stalin es precisamente esta caricatura original de Zulfikar Džumhur, un dibujante famoso, que fue publicada en el periódico *Politika* en el año 1950. Variando el motivo de *La broma* (1967) de Milan Kundera, en el que el protagonista cae preso por una broma, el padre en la película de Kusturica acaba en el campo de concentración por el comentario que hace sobre esta caricatura.

que se desarrollaba un proceso complejo de pseudo-europeización dentro de un marco nacional convulso, tanto en la vida cultural como en la política. Estos tiempos difíciles, con sus corrientes culturales, se pueden definir en buena parte, o por lo menos analizar, según la relación de la realidad cultural con sus diferentes literaturas. De ahí que en el presente trabajo se asuma la obra de Kiš como representante de toda una literatura marcada por fuertes discrepancias que muchas veces sobrepasaban las fronteras culturales y literarias del país para sumergirse en batallas un tanto diferentes. Aunque la elección de Kiš como modelo del espíritu de la época, incluso hoy en día, despertaría un cierto rechazo por razones más o menos justificadas que ya iremos trabajando, no se puede negar que las cuestiones que emergen de la creación, la recepción y la crítica de la obra del autor han proporcionado fuertes bases para un análisis extenso.

Nudos geográficos, temporales, institucionales y figurativos que facilitan, crean, fijan, leen y complican eso que llamamos «obra literaria». De ahí que la diferente recepción de las obras de Kiš, las connotaciones de su aparición y los efectos que han surtido desde la segunda mitad del siglo XX ofrezcan un buen corpus para la interpretación de una cultura, un tiempo y un espacio concretos.

El hecho de que un análisis como este se haga en español se justifica no solo por la necesidad de que el público hispano-hablante disponga de una visión más completa de lo que ha sido medio siglo importantísimo de una de las literaturas constituyentes de Europa, sino que también crea cierta distancia respecto a los mitos creados entre los ciudadanos de la antigua Yugoslavia. Kiš decía que no podría escribir en otro idioma que no fuera su idioma materno, porque lo único que tenía de su patria era este idioma (PAE: 144). Usar cualquier otra lengua para expresar las intimidades del espíritu sería, según él, un acto de traición. Desde esta misma perspectiva –pero usándola para lo contrario–, para un análisis como este usar un idioma extranjero –y con eso mantener la necesaria actitud de lejanía– puede que beneficie la objetividad de las opiniones expuestas en este trabajo. En todo caso ayuda para atreverse a romper estructuras establecidas y argumentos que en la lengua de nuestro autor se sobreentenderían.

Al fin y al cabo, en cada país en que se ha traducido la obra de Danilo Kiš se podría hacer un complejo trabajo de análisis de la recepción, pero estos serían trabajos muy



diferentes y extensos, y por eso limitamos en este caso el territorio. En la mayoría de estos lugares también se conoce la polémica del juicio que surgió después de la publicación del libro *Una Tumba para Boris Davidovich*; incluso se ha traducido la famosa obra escrita por Kiš como contraataque, su poética suma: *Lección de anatomía*, pero por razones obvias se desconocen fuera de los territorios de Yugoslavia los efectos, las repercusiones y las respuestas que ha tenido este evento en la historia literaria de la época y en su desarrollo ulterior.

A propósito de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, el musicólogo Luis Ángel de Benito (de Benito 2015: 3) comentaba que más que interpretarla los oyentes se tumban en el sofá del psicoanalista y dejándose llevar por el cautivador sonido se dan cuenta de lo que la *Quinta* tiene que decir sobre ellos. Algo muy parecido podría decirse de las obras de Danilo Kiš: aunque el análisis socio-político no va a ser nuestro objetivo principal, algunas ideas curiosas prometen salir de la aventura de la interpretación de lo que hemos ido leyendo en esta narrativa, interpretándonos a la vez a nosotros mismos. Para eso no podemos evitar todo tipo de recepciones que ha habido y que todavía hay respecto a un autor que sigue provocando muchas discusiones sin resolver, tanto en el ámbito literario como en el ámbito socio-político.

Al ser uno de los escritores más polémicos de su época, se ha escrito mucho sobre su obra, tanto durante su vida como después de su muerte. El enfoque y el interés del presente trabajo están puestos en las enormes diferencias por las que ha pasado la recepción de la obra del autor, creando así muchas incógnitas sobre su sitio en la historia de literatura de un país tan heterogéneo. Aquí se analizarán las respuestas inmediatas, seguidas por la publicación de las obras más importantes, la aceptación que han tenido justo después de la muerte y el sitio que ocupa hoy en día.

Para ilustrar la contradicción que hasta hoy le rodea, mencionaremos un caso quizás poco importante, pero sí llamativo. En el año 2014, 25 años después de la muerte de Kiš, se decidió celebrar dicho aniversario con un resumen de la obra del escritor en España, con las traducciones y con los estudios de recepción de los libros del autor en este país. Hoy se apoyan con fervor este tipo de celebraciones, es decir, celebraciones en nombre de un escritor que dejó Yugoslavia, y con ello Serbia, hace unos treinta años porque no quería vivir en un país con la nueva ola de nacionalismo que sustituyó el frenesí comunista post-Segunda

Guerra Mundial. Sin embargo, los representantes de un país cuyo gobierno actual viene, en gran parte, de la ideología dominante en la época en la que Kiš se alejó de ella, aceptaron promocionar un evento como este para así demostrar el valor de la literatura serbia contemporánea. ¿Ocurre porque, al introducirse en el canon literario, la obra de Kiš deja de tener valor subversivo o por la desarrollada autocritica de los representantes del país adaptados a la nueva época? ¿Por qué la obra de un escritor insurgente –y muy contrario a todo lo que representa el gobierno actual del país del que viene– está siendo alabado y aceptado, y considerado de todo menos transgresor?

Una respuesta lógica a todo ello podría ser que los libros de Kiš ya no se leen, porque son muy herméticos, eruditos, «raros». Eso explicaría que quienes fueron su principal objetivo crítico ahora celebren su obra con acontecimientos suntuosos.

Otra explicación sería que sus libros invitan a la reflexión o que su valor literario trasciende las ideologías de los individuos concretos y se honra más allá de las mismas.

Debemos decir que, como poco, sigue siendo muy curiosa la excelente aceptación que en Serbia tiene el nombre de Danilo Kiš. Muchos de sus críticos dirán que el mismo escritor es responsable de ello, ya que con su disidencia enmascarada consiguió jugar en los dos bandos, pero de ello hablaremos más adelante. Queda como un hecho innegable que en la conflictiva época de los años noventa en Yugoslavia, tanto los nacionalistas como los intelectuales de la vanguardia política se apropiaban del nombre y la obra de precisamente este autor. Todo esto nos lleva a la lógica conclusión de que la recepción de la obra de Danilo Kiš continúa sufriendo un cambio constante y que depende no sólo del contexto socio-político actual o de las tendencias literarias, sino también de diferentes tipos de receptores y épocas. Debido a esa gran variedad, el objeto del presente estudio es el análisis de dicho proceso de recepción de la obra de Kiš en el territorio de la antigua Yugoslavia, mediante el análisis de los factores de la obra del autor que han llevado a ese tipo de recepción y de los diferentes nudos que han influido en ella. Para ello, presentaremos y analizaremos los factores decisivos para la creación de diferentes nudos institucionales: periodistas, críticos literarios, premios antes y después de la muerte del autor.

Tomando en cuenta que la gran variedad de análisis disponibles, tanto de la obra completa de Kiš como de elementos concretos de la misma, parece de suma importancia

analizar esta recepción en conjunto. Todos estos elementos no solo clarificarán la evolución de la recepción de la obra del autor, sino que también nos permitirán sacar conclusiones sobre las diferentes épocas en las que esta recepción tuvo lugar. Junto con el contexto adecuado, podremos ver el desarrollo de una literatura «minoritaria», aunque de gran calidad, y su gran papel en la cultura y literatura europea.

En la casi imposible tarea de acotar los textos críticos sobre la obra de Kiš, se han seguido diferentes criterios que más adelante clasificaremos en bloques según el tema, la obra, el momento y el contexto histórico. Es sumamente importante, no obstante, insistir en que se han tomado en consideración aquellos textos críticos que aportaban algún tipo de juicio argumental sobre el papel del autor y de su obra en la historia de la literatura serbia del siglo XX. Por falta de fondo investigador, los textos meramente laudatorios, especialmente los escritos como conmemoración de algunas fechas importantes, es decir, los textos que no aportaban un argumento analítico para la presente investigación, se han agrupado aparte proporcionándoles el lugar correspondiente. Son fundamentales como parte del proceso de recepción, pero no aportan elementos concretos que añadan demasiada luz sobre dicho proceso.

## **FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLOGÍA**



## 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. Horizontes de expectativas, puntos de indeterminación y concreción

Anatomía:

Del lat. tardío *anatomia*, y este del gr. ἀνατομία *anatomía* «disección», «descripción anatómica».

1. f. Ciencia que estudia la estructura y forma de los seres vivos y las relaciones entre las diversas partes que los constituyen.

2. f. Constitución o disposición de un ser vivo o de alguna de sus partes. La anatomía del cerebro.

3. f. Cuerpo humano. Su rostro y el resto de su anatomía eran vulgares.

4. f. Análisis o examen minucioso de algo. El ensayo constituía una anatomía política de la época.

5. f. Biol. p. us. Disección o separación de las partes del cuerpo de un animal o de una planta.

6. f. desus. Croquis o dibujo que muestra la constitución o estructura de un ser vivo o de alguna de sus partes.

7. f. desus. Sección o corte.

8. f. desus. Esqueleto, y, por ext., persona o animal flacos. Estaba tan debilitado que se percibía su anatomía. Era u. t. en sent. fig.

(Diccionario de la Real Academia Española)

Y ya desde el primer instante en que se me ocurrió esta idea (...), desde ese primer momento, como una metáfora visual de mi procedimiento, como ilustración y como cubierta de este futuro libro, tenía en mi mente *La lección de anatomía* de Rembrandt, el cuadro del museo de La Haya, con el retrato del profesor Tulp y sus alumnos. Después de cierta vacilación, me decidí por esta *Lección* (...) que como cuadro y como ilustración del tema quizá me atrae más por su paleta, su destino (este cuadro sufrió la prueba de un incendio), su carácter fragmentario, su ejecución magistral, en la que ya no domina la delicadeza y perfección que hay en *La lección del profesor Tulp*, pero donde se presentan con la facilidad de la *maestría*—como demostración de dicha maestría— las entrañas del muerto sangrantes y vacías, y donde la mano con el escalpelo, la mano del doctor Johan Deyman, aunque en segundo plano, domina, en realidad, el cuadro, porque esa mano con el escalpelo, que brilla como una navaja, es al mismo tiempo la mano del maestro, la mano del que le ha puesto en ella el escalpelo, pintándolo con un único movimiento rápido del pincel, un único gesto de la mano, como si fuera una incisión del bisturí.

(Danilo Kiš. *Lección de anatomía*, pp. 9-10).

Hemos jugado en nuestro título con el término «anatomía» para hacer referencia a algo diferente de la propuesta del propio autor. No nos interesa mirar cada músculo, cada nervio... por sí mismo, como hace él, sino entender el funcionamiento del cuerpo en su conjunto. Nos interesa atender a cada artículo, monografía, entrevista o texto legal, pero solo como

elementos que cobran su significado dentro de un conjunto mayor. Para ello estudiaremos la anatomía de la recepción de la obra de Danilo Kiš.

Todo estudio de recepción parte de una problemática obvia: la imposibilidad de comprobación de la recepción personal en la mente del individuo, imposibilidad de la cual surge la afirmación de Barthes de que sobre el placer del texto no es posible hacer ninguna «tesis» (Barthes 1973: 55). Numerosos estudiosos se han acercado al proceso de lectura individual en términos generales (Nell, 1988; Ryan 2001), pero por razones obvias no podemos penetrar en la recepción de cada individuo concreto respecto a cada obra concreta.<sup>3</sup>

A partir de aquí, lo que queda es la recogida, la selección y el análisis de las expresiones de dicha recepción a través de textos orales y escritos. Podrá considerarse, por un lado, que esa selección final suponga o no una gran diferencia respecto a lo que el lector ha recibido realmente, en cuanto a que toda expresión verbal queda mediatizada por todo tipo de influencias psicológicas, sociales.... Por otra parte, puede que en el fondo lo recibido por el lector nos importe menos que lo que realmente influye en el mundo: las palabras de dicho lector. Esta no es una discusión frívola, puesto que lo que más nos importará a lo largo del presente trabajo será la influencia de la sociedad en la recepción de la obra de Danilo Kiš, quien a su vez ha podido tener influencia en la manera en que la sociedad percibe esas mismas obras.

Por consiguiente, nos acercaremos a la recepción que numerosas personas han expresado a través de sus textos. Esa recepción ha sido influida por diferentes «horizontes de expectativas». Este término de Hans Robert Jauss (1967: 174) va a representar uno de los pilares de nuestro análisis. Como explica el teórico alemán, las diferentes sociedades realizan sus lecturas de los textos literarios a partir de muchas líneas de conocimiento y de hábitos de vida. Entender, por tanto, la manera en que en una determinada época y en un determinado lugar se lee una obra no solo nos informa acerca de dicha obra, sino también acerca de esa misma sociedad. Entender cómo interpretamos una obra literaria nos permite saber cómo nos interpretamos a nosotros mismos, pues, como escribe Wolfgang Iser: «En este sentido la literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado» (Iser 1975a: 164).

---

<sup>3</sup> Barthes enfrenta este problema dividiendo los tipos de lectura en «textos de goce» –aquellos que analizamos críticamente– y «textos de placer» –aquellos que leemos desde nuestra mera satisfacción personal. Los textos de placer serían, según el crítico francés, imposibles de analizar (Barthes 1973: 55).

En esta misma línea, emplearemos las teorías de Vodička e Iser como complemento de las de Jauss; usaremos, por consiguiente, la teoría de los puntos de indeterminación y sus concreciones (Iser 1975b: 133):<sup>4</sup> «el problema de la recepción de una obra literaria supone, ante todo, una investigación de sus concreciones... Los testimonios acerca de las concreciones, conservadas en diarios, memorias, cartas, críticas o estudios, constituyen, según su manera de abordar la concreción, un material muy diverso» (Vodička 1975b: 68).

Según esta teoría, todo autor literario deja en el texto ciertos «vacíos» o espacios sin referente directo con el fin de que cada lector realice su propia aportación. Este acto sería la concreción. Para ello, debemos recordar que uno de los problemas clásicos en la interpretación reside en la libertad que la crítica ha aceptado por parte del lector, como puede apreciarse en el célebre debate entre Umberto Eco, Christine Brooke-Ross, Jonathan Culler y Richard Rorty (Eco 1992). Nos parece importante la referencia a dicho debate no tanto por su valor para nuestro análisis, sino precisamente por ser una mirada al receptor que en principio no vamos a seguir. No pretendemos a lo largo de este estudio juzgar las interpretaciones de cada crítico, profesor, investigador o periodista, ni siquiera las del propio escritor. No pretendemos tampoco plantear aquí si las diferentes recepciones deben corresponderse o no con las obras literarias. En algunos momentos podremos defender que la interpretación se aleja o no del texto literario, pero no juzgaremos si dicho alejamiento es lícito desde un punto de vista teórico. Considerar esto, a partir de la teoría de los horizontes de expectativas planteados, implicaría juzgar las propias sociedades, para lo cual sería necesario un profundo debate social, político, histórico, psicológico, antropológico y tantos adjetivos más que superan los objetivos de cualquier tesis doctoral. Lo que plantearemos aquí será la plasmación de un conjunto de relaciones entre situaciones históricas e interpretaciones literarias recurrentes.

---

<sup>4</sup> Ante la vacilación en la traducción, hemos optado por el término «concreciones», que es el más empleado en las fuentes consultadas. En algunas citas respetaremos el término «concretización» si el traductor correspondiente ha preferido este último. En general, aceptaremos la propuesta de Vodička: «Al emplear en el resto de nuestras explicaciones el término “concreción” acuñado por Ingarden, lo haremos con un significado algo modificado. Con este término designaremos en general el reflejo de la obra en la conciencia de aquellos para los que esa obra constituye un objeto estético. El término “objeto estético” queda así reservado a la teoría general del arte, mientras que el término “concreción” indica la configuración concreta de una obra determinada que es objeto de la recepción estética. Naturalmente la obra puede ser concretada de múltiples maneras» (1975: 68).

Nos interesa también la explicación siguiente: «Es precisamente la función del crítico fijar las concreciones de las obras literarias, incorporándolas al sistema de los valores literarios. No solo ocurre que el crítico describe la concreción que operan los lectores; su función consiste más bien en lograr una valoración que resulta de la confrontación de las propiedades de la obra con exigencias literarias de la época. Es comprensible por ello que en la investigación de la recepción literaria, los juicios de los críticos atraigan la atención» (1975b:69).



En este sentido, como veremos, en el caso de la obra de Danilo Kiš la recepción apenas ha generado polémica en torno a cuestiones mundanas, sino que por el contrario ha partido en la mayoría de los casos de grandes paradigmas relacionados con el imaginario histórico, político e ideológico de la región, así como con los paradigmas literarios.

Así, existen varios motivos por los que consideramos que la obra de Kiš es un importante objeto de análisis no solo estético, sino cultural. Ante todo, el escritor es hoy una gran institución en Serbia. Pero además su obsesión por romper formal y temáticamente con sus precedentes y con su tiempo implica un interesante centro de lectura de las rupturas culturales producidas en la sociedad serbia. Es decir, no le tomamos como representante, sino como un referente (una semiosfera, como veremos) desde el cual reflexionar acerca de un conjunto de estructuras culturales, a través de ciertos nudos temporales. Otra cosa será que, por su propia naturaleza simbólica, como parte de un complejo nudo institucional, recordemos que nuestro autor se ha convertido a su vez en representante de la «semiosfera serbia».

Por ello debemos tener muy presentes los cambios históricos y su influencia en la recepción de las obras. En el momento de publicarse y difundirse, la obra se convierte en propiedad pública y el público la recibe desde su propia sensibilidad. Es labor de los críticos entender esta sensibilidad (Vodička 1975a: 55).

Para entender todo esto, resulta imprescindible un acercamiento histórico y literario a la antigua Yugoslavia; no solo como presentación para el lector no familiarizado con el tema, sino también como manera de centrar los momentos históricos que consideramos relevantes.

Así, de la compleja historia del territorio se deben seleccionar aquellos acontecimientos que han influido directamente en la creación de los diferentes horizontes de expectativas y despreciar, dentro de unos márgenes razonables, los demás. La primera parte de este estudio obedecerá por tanto a esa premisa.

## **2.2. Ficción y marco de referencia**

Por otra parte, el problema de la recepción de la obra de Danilo Kiš no depende solo de las cuestiones históricas propiamente dichas, sino también de un profundo debate estético

respecto al propio concepto de literatura y de sus implicaciones ficcionales. Entender las polémicas en cuanto a su recepción implica conocer también las relaciones entre ficción, obra literaria, influencias y realidad que se manifiestan en las obras. Pues Danilo Kiš fue un escritor que ahondó una y otra vez en la distancia entre estas fronteras. Sus críticos se centraron a menudo en el ataque o en el ensalzamiento de su postura ante dichas relaciones, así como en los resultados estéticos de las mismas. Para este acercamiento hemos optado por emplear teorías de diversos especialistas que nos han parecido apropiadas.

En este sentido, entre todos los teóricos de la ficción (Garrido Domínguez 2011), nos ha parecido especialmente útil la propuesta de Benjamin Harshaw (1984). Harshaw considera que toda ficción se desvincula de la realidad empírica por su propia naturaleza ficcional. No obstante, consciente de la manera en que la realidad influye en nuestra lectura del texto, así como de la obiedad de que entendemos el texto que leemos a pesar de sernos «ajeno», propone la teoría de los marcos de referencia. Así, Harshaw defiende que todo texto requiere experiencia y concretización por parte del lector, demanda interpretaciones y aclaraciones. En este sentido, acepta en la misma línea de Iser y Jauss (Harshaw 1984: 123) que los lectores de los textos ficcionales aportan sus propias experiencias y sentidos para completar, para concretizar los vacíos del texto.<sup>5</sup> Acepta que los textos ficcionales aportan ciertos principios reguladores que guían la lectura, como defiende el propio Eco<sup>6</sup> y, en realidad, todo el estructuralismo, y que construimos estos principios reguladores a partir del texto y leemos el texto a partir de lo formado por ellos (Harshaw 1984:126). Esto se produce por la existencia de una interdependencia entre lenguaje y constructos fictivos (1984: 123). Por ello, toda interpretación de un texto ficcional implica realizar hipótesis concretas desde aspectos concretos de esta interdependencia. En este sentido, «el texto manda».

No obstante, esas hipótesis concretas no se construyen solo a partir de los principios reguladores del texto. Como hemos explicado, cada sociedad influye en la manera en que un individuo juega con esos principios reguladores, según los horizontes de expectativas que usa en la concreción correspondiente. La manera de leer viene influida en una gran parte por la

---

<sup>5</sup> Harshaw emplea el término «lagunas» (1984: 130), pero consideramos que la descripción que hace de las mismas se corresponde a lo que hemos contemplado como puntos de indeterminación.

<sup>6</sup> «La estética de la recepción se apropia del principio hermenéutico de que la obra se enriquece a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella, tiene presente la relación entre efecto social de la obra y horizonte de expectativa de los destinatarios históricamente situados, pero no niega que las interpretaciones que se dan del texto deban ser proporcionadas con respecto a una hipótesis sobre la naturaleza de la intención profunda del texto» (Eco 1990: 32).

propia sociedad. Por este motivo, podemos asumir que ciertas «fuentes de autoridad» marcan esas influencias. Estas fuentes de autoridad serían, entre otras, las instituciones que a partir de sus recepciones crean los horizontes de expectativas. Más adelante trataremos estas fuentes como factores para la constitución de «nudos institucionales», a partir de las teorías de Mario J. Valdés (2002: 137).

Es decir, para analizar cualquier elemento de un texto, necesitamos considerar la realidad externa a la que se aplica cada elemento en concreto y que Harshaw denomina «campo de referencia externo» (CRE).<sup>7</sup>

Por otra parte, el texto construye su propia realidad, al tiempo que la describe simultáneamente, es decir, crea sus propios campos de referencia internos (CRI) (1984: 130). La importancia que Kiš y sus receptores otorgan a estos CRIs resulta fundamental para la comprensión de las problemáticas que veremos. Así, la mirada de Harshaw nos permite ahondar en el hecho de que Kiš no aceptara una poética completamente mimética de su literatura. Por otra parte, al no ser el texto exactamente igual a su CRI (Harshaw 1984: 135), también veremos que ser conscientes de esa renuncia a la mimesis no soluciona el problema. La metaficción y el juego literario son esenciales en la obra de Kiš, quien jamás dejó de experimentar. No profundizaremos en esta problemática ficcional, pero sí tendremos en cuenta las propuestas de Harshaw para entender en todo momento los márgenes sobre la ficción en que nos movemos.

Por otra parte, como veremos al repasar la historia de la literatura serbia, los críticos yugoslavos que analizaremos tenían ya bastante más clara la superación de las poéticas miméticas que los de otros países. Por eso han ido debatiendo en torno a la obra de Kiš desde sus implicaciones estéticas en relación con las culturales, haciendo aún más complicado el fenómeno de recepción. De nuevo, en este sentido, nos sirve la manera en que Harshaw entiende el CRI como un objeto semiótico multidimensional antes que como un mensaje lineal (1984:136).

---

<sup>7</sup> Harshaw propone una taxonomía de los CREs (1984:147). Dado que este estudio se centra en los horizontes de expectativas y que tomamos el marco de referencia solo desde un fundamento teórico, no hemos considerado necesario insistir en ellos.

### 2.3. Semiosferas

Para acercarnos a esta realidad estética y cultural, nos hemos servido de la propuesta de Iuri M. Lotman de «semiosfera». El semiólogo ruso de la Escuela de Tartu entendió que gestionamos cualquier realidad (abstracta, concreta, estética, sentimental...) como un conjunto de signos interrelacionados significativamente entre sí (1984: 22).<sup>8</sup> De este modo, en cuanto nos detenemos, por ejemplo, en la identidad de una persona, en un momento histórico, en un objeto que usamos, en un código de leyes o en una sociedad no vemos la persona, el momento, el objeto. El código o la sociedad, sino una semiosfera. Con esto, al construirnos también nosotros mismos como semiosfera, al vernos como un conjunto de elementos interrelacionados significativamente entre sí, el contacto con la otra semiosfera nunca es ni estéril ni puro (Lotman 1983).

Por todo ello, lo que planteamos aquí es una plasmación de las diferentes semiosferas que intervienen en el proceso de recepción y cómo se gestionan en el proceso. Ante todo, mostraremos qué semiosfera es Danilo Kiš en cuanto a la propuesta de recepción que él mismo aportó, que tiene mucho que ver con su concepto de literatura y con cuestiones formales. También contemplaremos las semiosferas formadas por el conjunto de textos académicos y periodísticos (Lotman 1981).

En este sentido, pese a su cercanía teórica, tomaremos de Valdés el concepto de «nudo» entendido en este estudio como espacio abstracto de cruce entre opiniones, tendencias, polémicas, corrientes.<sup>9</sup> Más adelante ahondaremos en este concepto. Entenderemos a su vez las semiosferas como constructos (esas tendencias, polémicas, corrientes), formados tras la aparición de los nudos, por relaciones complejas que se perciben como un «todo» y no como un espacio dialéctico.

Lo que entendemos como espacio dialéctico es el nudo.

Lo que percibimos como un todo significativo tal como nos llega es la semiosfera.

---

<sup>8</sup>La base estructuralista es obvia, como ya se ve en el libro clásico de Lotman: Estructura del texto artístico. No obstante, para un acercamiento más directo y completo de la idea estructuralista de ordenación del mundo, nos basamos en el artículo de Deleuze (2002: 223-249).

<sup>9</sup> «Nuestra explicación teórica de los problemas de la historia literaria consiste en tomar las interferencias como puntos de ramificación de la historia, en un sistema abierto que explica los múltiples brotes y ramas que salen de los nudos culturales» (Valdés 2002: 137).

Para ello, en las líneas planteadas por Lotman y Valdés, segmentaremos nuestra exposición según parámetros temporales. Así, tendremos semiosferas por épocas (nudos temporales) que, en su conjunto, interaccionaran a su vez con otras semiosferas salidas de nudos institucionales. El conjunto de todas estas semiosferas –académicas, periodísticas, el propio autor– constituirá a su vez la semiosfera total que configurará lo que podremos entender cómo «recepción institucional de Danilo Kiš». Es decir, de esta última semiosfera surgirá lo que podría denominarse «horizonte de expectativas institucional de la obra de Danilo Kiš» y, en el fondo, la construcción socio-estético que hacemos de él. De este modo llegamos al concepto de la creación del autor por parte de los propios críticos, en el que nos centraremos a lo largo de ese estudio.

Insistimos en esta idea de «institucionalidad» en cuanto a que el lector cotidiano no lee del mismo modo que el lector crítico (Barthes 1973: 25-28; Jauss 1967: 77).

Respecto al funcionamiento de estas semiosferas entre sí, debemos tener claro lo que Lotman denomina «fronteras» de las semiosferas:

Así como en la matemática se llama frontera a un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior, la frontera semiótica es la suma de los traductores-«filtros» bilingües<sup>10</sup> pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada (Lotman 1984: 24).

El concepto de «frontera» nos será útil para tratar todos esos espacios intersticiales, limítrofes, donde las diferentes semiosferas contactan entre sí. Las fronteras de las semiosferas son lo que nuestros sentidos, nuestros razonamientos y nuestras emociones– nuestro Yo– pueden percibir de la semiosfera total que es el Otro: una persona, un momento histórico o un texto literario. Fronteras son la crítica periodística que escribimos, la forma exterior del poema y nuestra manera de vestir. Las fronteras son las superficies por las que las semiosferas se comunican entre sí, aquello de una que contacta con las otras.

Lo que se crea cuando la frontera de una semiosfera contacta con otra lo denominamos: «interpretación». Es decir, una interpretación surge cuando la superficie de una inmensa red de significados se interrelaciona con otra. Por consiguiente, ninguna interpretación puede dar

---

<sup>10</sup> «Traductores-filtros» son, por consiguiente, las novelas de un autor respecto a su interioridad, las críticas académicas respecto a los pensamientos de sus autores e incluso cualquiera de las palabras que empleamos en nuestros diálogos cotidianos.

cuenta absoluta de la semiosfera sobre la que actúa ni cerrarse en la semiosfera desde la que surge, sino que todas ellas representan fusiones de las fronteras de ambas.

Como ya hemos apuntado, los nudos a los que venimos haciendo referencia son los lugares abstractos donde chocan numerosas fronteras de semiosferas, generando interpretaciones. Por ejemplo, la frontera de la semiosfera «Kiš» –un artículo suyo acerca de qué es un libro– choca contra la semiosfera «nacionalismo serbio» provocando un nudo institucional –un espacio cultural dialéctico formado por «autoridades»– que genera interpretaciones.

Esta teoría es productiva en cuanto que permite la contemplación del horizonte de expectativas como semiosfera, un sistema complejo, más o menos ordenado, de redes de significados, influidas por los nudos por sus momentos históricos, sus relaciones personales, sus teorías literarias... Sin embargo, de todo ello solo obtenemos visiones parciales muy vinculadas con parámetros temporales. Esta interrelación es la implícita en las consideraciones de Jauss acerca de la emancipación de la obra literaria (1977: 44-45), provocada precisamente por la contemplación de la obra como sujeto (red de significados o semiosfera, en términos lotmanianos) y de la importancia del sujeto que lee, pues toda experiencia estética lo es porque el objeto exige una toma de postura ante él (Jauss 1977:77).<sup>11</sup>

#### **2.4. Estrategias del autor hacia el lector**

Como vemos, no solo hay que aceptar un receptor activo, sino también un objeto complejo que dicho receptor recibe casi como si el objeto fuera un sujeto –en el fondo, una semiosfera– con el que interaccionar (no un mero transmisor de mensajes). Por otra parte, ni el objeto real ni el mundo vital son experiencias del lector, sino que existen efectivamente. Por ello dice Iser que

Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación. Ciertamente el lector intenta «normalizarla» en el acto de lectura. (...) La indeterminación se normaliza cuando se mantiene el texto

---

<sup>11</sup> Por eso cada momento histórico trae nuevas concreciones que adaptan la obra a su tiempo desautomatizando lo anterior (Vodička 1975b: 76-77), bajo un concepto de historia de la literatura muy cercano al de formalismo ruso (Sanmartín 2008: 336-366).

tan lejos de los datos reales y verificables que solo funciona como un espejo. En este reflejo se extingue su cualidad literaria (Iser 1975b:136).

Pues «a esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce» (Iser 1975a: 149).

Este juego de espejos entre mundos representados, imaginados, leídos, entre receptor activo y objeto estético, se acentúa por las decisiones formales de Kiš de trabajar la metaficción, donde las relaciones entre todas estas categorías se vuelven mucho más complejas y los juegos de espejos, más difíciles de aprehender. Por eso el juego que propone Kiš es especialmente problemático, por mucho que contemplemos las exigencias del autor como meras ofertas de lectura (Iser 1975a: 140). La interpretación, entonces, plasma complicadas realidades: las de la propia interacción entre mundos, entre texto y receptor, y entre texto, autor y receptor (Eco 1979: 252-3).

Así, los fundamentos teóricos aquí presentados inciden en la tradicional consideración del lector como receptor activo (Vučković 2008: 171) en todas sus variables (Vučković 2008: 105). En los difíciles casos de la metaficción de Kiš y de la realidad socio-política y estética de Yugoslavia, esta mirada resulta especialmente útil.<sup>12</sup>

Por otra parte, para entender la semiosfera constituida por Kiš, como institución autorial, consideramos importante aceptar presupuestos del formalismo ruso acerca de la obra literaria –especialmente los de Eichenbaum y Shklovski. Kiš remite a menudo a conceptos como «extrañamiento» y «forma pesada». En algunos momentos nos acercaremos a las obras desde este punto de vista, exigido por el propio escritor.

Por otra parte, al conocer la poética de Danilo Kiš parecen chocar dos principios no del todo conciliables. Por una parte, la exigencia de una lectura correcta de sus textos invoca a su vez la existencia de un lector modelo y de una competencia lectora, en la línea planteada por Umberto Eco (1979: 80).<sup>13</sup> Por otra, la desaparición del autor de la obra –en una mirada tan

---

<sup>12</sup> Por muy teórico y distante que este planteamiento pueda antojársenos ahora, descubriremos cómo resulta fundamental para entender la recepción de la narrativa de Kiš, especialmente la que giró en torno a la polémica de la *Tumba*.

<sup>13</sup> Iser, restando importancia a estos principios, lo denomina «polo artístico». Considera que el lector es el que completa la obra con su lectura: el «polo estético», como sintetiza bien Vučković (2008: 130). Así, «la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción» (Iser 1975a: 149). Por consiguiente, se deduce que la obra literaria es un proceso, por lo que no podemos estudiar solo uno de los polos, independientemente de los otros.

formalista como la de Kiš– invoca los principios de Barthes respecto a la muerte del autor (Barthes 1968). Por otra parte, las poéticas escritas por el propio autor influyen en la lectura de la obra. Que Kiš lo haga más explícito refuerza este proceso. Sin embargo, como bien plantea Jauss, la paradoja se crea por el hecho de que el autor puede adoptar el papel de observador o de lector de su obra, pudiendo experimentar, en la contradicción, el cambio de la actividad productiva a la actividad receptiva, ya que no puede, a la vez, producir e interpretar, escribir y leer (Jauss 1977: 77). Por consiguiente, tampoco las opiniones de Kiš nos sirven como principio analítico de las recepciones por nuestra parte.

Así, en numerosos momentos, cabrá preguntarse si rechazar una lectura de la obra de Kiš que choque con el lector modelo exigido por el autor será pertinente. Si partimos de que Danilo Kiš es «lo creado» y que «la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector» (Iser 1975a: 149), que «el lector solo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad» (Iser 1975a: 150) y que «al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real» (Iser 1975a: 159), quizás establecer jerarquías de legitimidad al valorar la recepción de Kiš sea demasiado complicado.<sup>14</sup> En este sentido, tal como lo vemos, el lector modelo propuesto por Kiš se convierte en una mera estrategia textual (Eco 1979: 89) que el lector puede aceptar para jugar con ella o no dependiendo de los nudos temporales.

Seguimos así el planteamiento de Vodička, por el cual la filología tradicional postuló demasiado acerca de los textos, sin dejar espacio a la libre interpretación (1975: 65).<sup>15</sup> Superando sus propias limitaciones, el estructuralismo checo creó la base para un concepto literario-histórico nuevo que no tiene que renegar de todos los postulados tradicionales, sino que intenta buscar espacios de maniobra dentro de la teoría de la recepción (Vučković 2008: 176).

---

<sup>14</sup> Si bien Eco considera «lectura pobre» a la lectura ideológica que selecciona elementos sueltos de la obra para dicha lectura (1979: 249), nosotros no estamos interesados en este tipo de jerarquías para este estudio concreto, pues consideramos que desvirtúan la importancia de las implicaciones socio-históricas.

<sup>15</sup> «La praxis convencional de la historia de la literatura, consistía, por lo que se refiere a la recepción, en reunir y valorar las críticas, por donde el éxito y el fracaso de una obra se constataba desde los críticos. El historiador de la literatura adoptaba la posición de un juez entre el autor y los críticos, defendiendo el autor o al crítico. Se registraban los procesos de recepción, y con arreglo a ellos se juzgaba o analizaba la obra, buscando así su comprensión y conocimiento. Ello implicaba que no se distinguiesen los juicios críticos de los científicos, aunque son de carácter distinto en su modo y función. El objeto de la investigación de la historia de la literatura no era la recepción de una obra literaria, tratándose más bien de una visión crítica que reflejaba los resultados de la consideración de una obra, autor o problema» (Vodička 1975b: 65).



Para no caer en el mismo problema que denuncia el estructuralista, consideraremos la recepción en su conjunto como semiosfera y la presentaremos desde su causalidad. Esto puede resultar complicado en cuanto que toda selección de información y toda mirada implica un juicio. El espíritu de Vodička resulta por ello loable, pero quizás un poco utópico. La manera de acercarnos a esta utopía es, ante todo, el principio de que ser conscientes de este hecho es siempre más válido que una venda en los ojos. Pero, además, no vamos a eludir ciertas juicios acerca de la correspondencia entre la recepción y el texto o la opinión de Kiš – por ejemplo, desde los motivos de lectura enunciados por Harshaw. No obstante, señalamos dos cuestiones adicionales: una, que nuestro juicio sigue estando regido por nuestro horizonte de expectativas actual; dos, que incluso una desviación de lo expresado por el texto puede ser válida según los nudos que tomemos. Es decir, veremos que lo que alguien puede considerar un juicio falaz desde un punto de vista textual puede resultar pertinente desde un contexto político, institucional, ideológico, social... Señalar la falsedad de la relación recepción/«crítica-discurso explícito» no implica por necesidad un error interpretativo, desde el momento en el que un texto estético es ante todo un texto social (Jauss 1977: 47-57).<sup>16</sup>

Por consiguiente, lo que nos interesa es saber cómo se ha leído, cómo se lee y, en la medida de lo posible, qué horizontes de expectativas socio-históricos había y hay en el fondo de esas lecturas, pues «mirar la literatura desde la perspectiva de su efecto significa redescubrir su dimensión práctica» (Iser 1975c:197). Es decir, nos interesa la perspectiva fenomenológica adoptada por Vodička y por los teóricos de la recepción presentados, así como de las miradas de Lotman y Valdés.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Como ejemplo, adelantamos que la crítica de Kiš, positiva o negativa, intentaba no meterse en cuestiones miméticas. Cuando Kiš se defiende hablando de que lo ficcional y lo estético no tienen por qué tener correspondencia directa con el mundo real, sino con implicaciones connotativas de diverso tipo, podemos decir que la recepción de su obra tampoco entra en cuestiones miméticas para validarla o descalificarla. Así, podemos afirmar que los encontramos ya en la segunda mitad del siglo XX y con una literatura serbia acostumbrada a lo fantástico, como veremos en el capítulo dedicado a lo socio-histórico y a lo histórico literario.

Veremos que los problemas de la recepción de Kiš tienen que ver con cuestiones teórico-literarias en un nivel e ideológicas en otro. Es decir, como vamos viendo, el problema de la recepción de Kiš se vincula con problemas ya tradicionales de la teoría de la literatura del siglo XX, como el de la hermenéutica, el lector modelo, el concepto de autor y el concepto de ficción, así como múltiples derivaciones de todas estas cuestiones.

<sup>17</sup> «Aquí tratamos de la recepción en el sentido estricto del término... Nos concentramos en primer término en investigar la vida de una obra en la literatura, es decir, la recepción que surge de la relación activa de un público literario con un objeto literario que se acepta como objeto estético... En general la cuestión de este tipo de recepción restringida se ha caracterizado hasta ahora en la praxis de la historia de la literatura por dos puntos de vista... El dogmatismo estético buscaba en la obra valores estéticos eternos e inmutables, o consideraba la historia de la recepción como el camino hacia un conocimiento definitivo y verdadero. El subjetivismo extremo veía, por el contrario, en todos los procesos de recepción, testimonios de modos individuales de recepción y

Como Vodička, consideramos que

La atención del historiador de la literatura se dirige a esta actividad crítica porque constituye el único residuo de la relación activa y valorativa del lector con la obra. El crítico tiene en la sociedad de los que participan en la vida literaria y se ocupan de las obras, una función concreta. Su deber es manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar la concreción de la obra, es decir, su forma vista desde la sensibilidad estética y literaria de su tiempo y hablar de su valor en el sistema de los valores literarios admitidos, determinando, con su juicio crítico, en qué medida cumple la obra las exigencias del desarrollo literario... Hay épocas en las que la crítica constituye un freno al desarrollo, mientras que en otras es su estímulo. Hay épocas en las que la crítica ayuda al público en su cambio de gusto, mientras que en otras cuida de la conservación de los valores tradicionales. Hay tiempos en los que descuida sus funciones; por ejemplo, la valoración y descripción de la concreción de las obras, lo que, naturalmente, tiene consecuencias para el sistema de valores de una época. Puede ocurrir en tal caso que la jerarquía vacile y el gusto literario se debata en la confusión y la ambigüedad (1975a:57-58).

Por consiguiente, «intención del autor» y «muerte del autor» forman un complejo *collage* en la poética de Kiš y en su influencia, *collage* que esperamos desentrañar. El autor representará siempre una semiosfera dependiente de un nudo temporal y generadora de un nudo institucional. Por ello no nos sentiremos esclavos ni de jerarquías obligatorias respecto a las interpretaciones.

Creemos entonces que la perspectiva metodológica más adecuada, por la manera en que aglutina estructuras significativas, es la de ese estructuralismo checo representado principalmente por Vodička (Vučković 2008: 172).<sup>18</sup> El teórico recoge los principios formalistas y estructuralistas para aceptar lo abierto de las recepciones. Junto a la teoría de las semiosferas, será el fundamento teórico que mejor represente nuestra propuesta de trabajo.

Por último, partimos de cierto fundamento teórico desde el cual se considera que toda visión estética viene influida por cuestiones socio-ideológicas. No vamos a profundizar en esta línea, porque nos llevaría a enormes problemas que superan ampliamente los límites de este estudio. No obstante, por centrar el punto de partida, consideramos interesante en este sentido perspectivas como la de Terry Eagleton (2006), que citamos solo como ejemplo

---

comprensión, y solo en casos excepcionales buscaba superar este subjetivismo y su determinación epocal» (Vodička 1975b: 65).

<sup>18</sup> La fenomenología de Ingarden de la que partieron Iser y Jauss se centraba en el autor para su teoría de la lectura, pero los semióticos y los teóricos de la recepción eliminaron el nombre del escritor en el proceso de lectura, transfiriéndolo al texto. El punto de partida teórico-literario de Jauss para criticar este objetivismo monista de Ingarden y orientar fueron precisamente los estructuralistas checos: Vodička y Mukarovsky (Vučković 2008: 172).

ilustrativo de nuestra mirada. Estas lecturas permiten, a nuestro juicio, resolver el problema planteado por Iser al afirmar: «Si se determina el proceso de lectura como la actualización del texto, entonces podemos preguntarnos si tal actualización es describible de algún modo sin caer al mismo tiempo en psicología de la lectura» (Iser 1975b: 133). Cabría decir que no es así, si consideramos la semiosfera completa que resulta ser el lector. Al mirar solo las fronteras o, mejor dicho, la interpretación que surge del choque entre fronteras, no entramos en ningún cuestionamiento psicológico. Solo cabe preguntarse por las implicaciones ideológicas derivadas de la interpretación. Es decir, no nos interesa, en efecto, la causalidad profunda de dicha frontera desde el centro profundo de la semiosfera que es el lector, sino la consecuencia del choque entre semiosferas.

## **2.5. Nudos**

Nos parece interesante seguir para este análisis la propuesta de Mario J. Valdés ya referida en cuanto a la relación entre espacio, tiempo, forma estética e institución. Según esta perspectiva, la confluencia entre los diferentes nudos (temporales, geográficos, instituciones y figurativos) no puede ser jerárquica entre ellos, sino que todos ellos deben interrelacionarse (Valdés 2002), pues entre todos han generado una semiosfera a la que debemos acudir para realizar el análisis y surgen otros nuevos de los choques entre semiosferas. Por este motivo, no podremos hablar de la historia de Yugoslavia sin hablar de nudos temporales (como la dominación otomana o la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias), topográficos (con lugares tan simbólicos como Belgrado, la frontera con Hungría o Montenegro), institucionales (relaciones entre escritores, académicos, periódicos y censores) y figurativos o formales (como los puntos de conflicto entre vanguardias y defensores del realismo social) (Valdés 2002: 137). Todos ellos se funden entre sí, con muy diferentes y cambiantes niveles de influencia.

Precisamente, en línea con la propuesta de Iuri M. Lotman, las interpretaciones son creadas por los choques entre fronteras de semiosferas, es decir, entre diferentes estructuras de significados en determinados nudos. Como semiosfera entendemos también el campo referencial externo que rodea la obra de Danilo Kiš hacia el futuro y el pasado. Las lecturas de los diferentes críticos son interpretaciones originadas por el choque entre su mirada (frontera de la compleja semiosfera que configuran, en cuya configuración el horizonte de

expectativas es una parte muy significativa) y las obras en sí (semiosferas a su vez de una compleja estructura textual e histórica).<sup>19</sup>

Así, para la consecución de nuestros objetivos, hemos optado por seleccionar nudos temporales correspondientes a fechas marcadas por acontecimientos relevantes y que abarcan un largo periodo de tiempo sin el cual no se pueden conocer bien los horizontes de expectativas. No obstante, como hemos dicho y se verá, los nudos temporales seleccionados no se priorizarán jerárquicamente sobre otros tipos de nudos ni se considerarán de modo independiente. Todo forma parte de un enorme complejo de relaciones significativas.

Por el momento, en lo que respecta a esta breve explicación metodológica, debemos al menos explicar algunas peculiaridades de los nudos temporales y de los institucionales. Los geográficos y los figurativos o formales serán señalados según avancemos en la explicación de los anteriores.

### **2.5.1. Nudos temporales: periodos de la obra**

Así, empezaremos por el análisis de la recepción de la obra del autor antes de la publicación de *Una tumba para Boris Davidovich*, es decir, la primera etapa creadora de la postguerra inmediata y las connotaciones receptoras de las obras escritas antes del 1976 en la que incluiremos *La buhardilla. Poema satírico* (1962), *Salmo 44* (1962) y la trilogía *Circo familiar* que consiste en *Jardín, ceniza* (1965), *Penas precoces* (1970), *El reloj de arena* (1972), así como las obras ensayísticas como *Po-ética I* (1972) y *Po-ética II* (1974), *Homo poeticus* (1983); las publicadas póstumamente *Gorki talog iskustva (Poso amargo de la experiencia)* (1990), *Život, literatura (Vida, literatura)* (1990), *Skladište (Almacén)* (1995) y *Varia* (1995) se incluirán en la parte del análisis de la recepción del autor de su propia obra.

El segundo periodo abarcará la recepción desde la publicación y la polémica creada alrededor de *Una tumba para Boris Davidovich* (1976) hasta la muerte del autor en 1989. Además, aprovechando la coincidencia de la fecha de la muerte del autor con cambios político-históricos esenciales en Yugoslavia, cerraremos una etapa en la literatura y la cultura del territorio. En este segundo periodo analizaremos la recepción de las obras mencionadas

---

<sup>19</sup> Para una profundización en los conceptos de semiosfera, cultura, frontera y crítica literaria pueden consultarse varios textos de Lotman (1981, 1983 y 1984).

respecto a las de las creadas después de 1976. Estas obras no solo quedaron marcadas por los acontecimientos propios de las fechas, sino también por un cambio de estilo significativo. Aquí contamos con la obra *Lección de anatomía* (1978) –que realmente pertenece al conjunto de la obra ensayística del autor, ya que se trata de la respuesta a las acusaciones de plagio que se presentaron contra el autor– y *Enciclopedia de los muertos* (1983).

La tercera línea receptora, y la más compleja, será la que abarca las reacciones al conjunto de la obra de Danilo Kiš desde su muerte hasta el día de hoy o, para tener como guía una fecha, hasta el año 2015 en el que se celebraron los ochenta años del nacimiento de Danilo Kiš. Decimos «la más compleja» por los cambios culturales que han influido necesariamente en la recepción de la obra de Danilo Kiš y por una crítica muy diversa que va apareciendo muy recientemente. Obras como *Noć i magla* (1983) (*Noche y niebla*), *Pesme i prepevi* (*Poemas y adaptaciones*) (1992), *Lauta i ožiljci* (*Laúd y cicatrices*) (1994) y *Pesme, Elektra* (1995) (*Poemas, Elektra*) se señalarán cuando resulte oportuno para completar el cuadro creador del autor.

### **2.5.2. Nudos institucionales: grupos de recepción**

Como apuntábamos en el epígrafe anterior, aparte de contar con tres nudos temporales para nuestro análisis, marcaremos también los nudos institucionales creados por las recepciones de la obra del escritor, para poder hacer una interpretación en conjunto de una manera más sistemática y detallada, así como interactiva. Antes de hablar de un grupo de personas, estos conjuntos los separaremos por los ámbitos desde donde pueden contemplarse como instituciones literarias.

En el nudo institucional chocarán diversas semiosferas: el propio Kiš y los escritos académicos y periodísticos, que a menudo no podremos distinguir con claridad debido a frecuentes convergencias entre ellos.

La semiosfera científica se crea a partir del ámbito académico y son fronteras suyas: las monografías, los artículos académicos, las antologías, los libros de homenaje, etcétera. Todos ellos venían normalmente del ámbito universitario, pero muchas veces también participaban en las discusiones alrededor de la obra del autor en un contexto no académico: periódicos y revistas.

Las fronteras de la semiosfera periodística están constituidas por prensa diaria, semanal o mensual. Aquí el número de textos trabajados es difícil de acotar, ya que a lo largo de los años que tomaremos en cuenta se han escrito innumerables páginas sobre la obra, la vida y el legado de Danilo Kiš. Por ello, en este estudio se tomará en cuenta un conjunto extenso de textos que bien han marcado tendencias en recepción, bien han marcado fuertes cambios de la misma. Ya encontramos aquí un complejo y heterogéneo nudo institucional que formará la semiosfera de toda la recepción que no es el propio autor.

Las fronteras de la semiosfera autorial están formadas por los textos del propio Kiš como recepción muy relevante de su propia obra, a partir del lector modelo que propone y que ya anticipamos más arriba. Danilo Kiš, en numerosas ocasiones, defendía el derecho del autor de comentar su propia obra.

Por último, para proporcionar a esta investigación una perspectiva completa, también se analizarán como fronteras de semiosferas institucionales los premios otorgados y la aceptación de la obra en su conjunto dentro de los sistemas de enseñanza en los nudos temporales.

Por todo ello nuestro estudio revelará una anatomía desde complicados nudos institucionales surgidos de diferentes nudos temporales, anatomía que podemos leer hoy como una semiosfera en sí misma: la recepción de la obra de Danilo Kiš.



## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**





### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La inmensa producción de todo tipo de escritos, obras, ensayos, análisis sobre la obra de Danilo Kiš en Serbia y en las regiones de antigua Yugoslavia es una clara indicación de la fructífera recepción que este autor ha tenido en su país de origen desde su primera publicación. Al mismo tiempo, fue enormemente reconocido como autor tanto en Europa, como en EE.UU., Japón o América Latina. De todas formas, como el objeto de nuestro estudio es la recepción de sus obras en Serbia y Yugoslavia, nos mantendremos en los límites indicados. Aún así, señalaremos las fuentes que proporcionan información sobre la recepción de la obra de Danilo Kiš en otros países.

Así no podemos dejar de mencionar el estudio de la recepción de la obra de Kiš en Francia minuciosamente presentada en el texto de Milivoj Srebro (2003) «“Príncipe Danilo”, el caballero del arte y de las letras, y “su majestad” la crítica francesa». De la pluma de quien escribió una de las biografías más completas del autor, Mark Thompson, también tenemos el estudio dedicado a la recepción de Danilo Kiš en Gran Bretaña (1998). La visión de la relación de la obra de Danilo Kiš con sus lectores japoneses nos la proporciona el artículo de Kayoko Yamasaki (2005), mientras que Per Jacobsen (2005) revela la manera en la que el autor ha sido leído en Dinamarca.

A pesar de que el tema de nuestro estudio es la recepción de Danilo Kiš, en este apartado comentaremos en grandes rasgos las fuentes principales e imprescindibles que tratan sus obras en su conjunto, su biografía y los estudios que se consideran básicos para un acercamiento a este autor. Para ello, nos centraremos también en los nudos de la recepción, porque así podemos asegurar un resumen más ordenado según el objeto del estudio presente. Indicaremos las fuentes bibliográficas imprescindibles para un análisis de este tipo y en las que nos hemos apoyado especialmente. Como es de esperar, la gran parte de estas referencias estarán escritas en serbio, pero indicaremos también las fuentes bibliográficas de los estudios escritos en español.

Danilo Kiš goza en España de una buena reputación y hasta el día de hoy gran parte de su narrativa ha sido traducida junto con el libro *Lección de anatomía*. La poesía, los dramas y los libros de ensayos y entrevistas todavía no han encontrado su espacio entre lectores hispano-hablantes. Así el público hispano conoció al autor por primera vez, como era el caso de la mayoría de los países, a través del libro *Una tumba para Boris Davidovich*, que se

publicó en Seix Barral en 1983. Una nueva traducción de este libro salió en 2006, en la editorial Acanilado, una de las editoriales más responsables de la promoción de la obra de Danilo Kiš en español. Tres años más tarde, en 1986, en Buenos Aires se publicó *Jardín, ceniza* traducida de la versión inglesa por Eduardo Paz Leston. En 2007 una versión de la traducción de serbo-croata salió en Acanilado. La editorial Alfaguara en 1987 publicó *Enciclopedia de los muertos*; esta versión tendría varias ediciones diferentes. Solo un año más tarde, en 1988, se publicó *El reloj de arena* en la misma editorial. Como en este período de cinco años se publicaron las obras más llamativas del autor, *Penas precoces* esperará unos doce años para estar disponible en español y la publicó finalmente la editorial El Aleph. En 2007 la editorial Acanilado junta las tres obras –*Penas, Reloj y Jardín*– en el libro *Circo familiar*, todas traducidas por Nevenka Vasiljević. En los dos años siguientes, 2001 y 2002, se publicaron respectivamente *Laúd y cicatrices* y *La Buhardilla. Poema satírico*. En 2013 se publicó *Lección de anatomía* con la traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek en la editorial Acanilado, siendo este el único libro de ensayos del autor traducido al español. La última obra traducida por Garrido y Pištelek y publicada en Acanilado ha sido *Salmo 44* en 2014.

En cuanto a los textos críticos dedicados a la obra de Kiš en España, contamos con un número limitado de estudios académicos sobre el tema, mientras que las reseñas y artículos periodísticos aparecen con cierta frecuencia. *El País* publicó en 1985 el texto-poética de Danilo Kiš «Consejos a un joven escritor» y con esto abrió una serie de publicaciones sobre el autor. En muchos casos se publicaban traducidos los estudios y las entrevistas escritas en otros idiomas (textos en francés en la mayoría de los casos, dada la importancia del territorio cultural francés en el caso de Kiš). Así en la revista *Quimera*, en 1986, apareció el texto «Entre la política y la poética», la entrevista de Gabi Gleichmann con Kiš. En 1989 la misma revista dedicó una parte del número al «Dossier Danilo Kiš» introduciendo textos de Gabi Gleichman o Gilles Barbedette, mientras que en 2008 publicó el texto de Nelson Rivera: «Milagroso Danilo Kis». La revista *Letras Libres* incluyó dos textos de Rizzante en 2000 y Montiel Figueiras en 2010, mientras que *República de las letras* en 2003 reunió varios artículos de Ramón Sánchez Lizarralde, Sabas Martín y traducciones de estudios sobre el autor de otros idiomas. Aunque aquí no hemos incluido las referencias a todos los textos académicos sobre el tema, podemos afirmar que la producción académica sobre la obra de Danilo Kiš no brilla por su abundancia, aunque últimamente (con las nuevas ediciones de libros de Kiš) los artículos periodísticos llenan hasta cierto punto el hueco de los estudios en

español.<sup>20</sup> Hemos mencionado estos textos a nivel informativo ya que pueden ser de interés para un lector hispano-hablante. Sin embargo, el análisis exhaustivo de la recepción de Danilo Kiš en el territorio hispano-hablante lo dejamos para un futuro estudio.

Cabe destacar a algunos autores claves para la excelente organización de la bibliografía que trata el tema de la obra de Danilo Kiš. La primera de ellas es Milena Marković, que recopiló los estudios pertinentes en la publicación anual de Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (SANU) y presento su última versión en 1990 que más adelante, y con unas referencias añadidas, se publicarán en las obras completas del autor en 1995.

Todas las versiones actualizadas posteriores solo se pueden encontrar en formatos digitales, pero por un acceso más útil mencionaremos solo la página web dedicada a Danilo Kiš, [www.danilokis.org/](http://www.danilokis.org/), supervisada en parte por Mirjana Miočionović<sup>21</sup>. Esta inmensa base de datos, aparte de la biografía y algunos documentos personales del autor, preparada principalmente para el público del habla serbio, contiene las referencias de las ediciones de la bibliografía primaria y se puede consultar con facilidad. Aquí también podemos encontrar datos sobre las traducciones que se han hecho de la obra del autor hasta el día de hoy. El hecho de que los datos expuestos en esta página web se actualizan constantemente hace que esta fuente sea la base imprescindible para cualquier investigador que pretende lanzarse a la exploración de un tema tan extenso y por eso se cita en casi todas las monografías, libros de homenajes y estudios de las obras completas.

Aparte de las fuentes de referencias mencionadas cabe destacar la gran labor de Branislava Stojanović, quien reunió los datos más pertinentes hasta el año 2005 en la edición especial de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (SANU), dedicada a Danilo

---

<sup>20</sup> Para mencionar algunos Puch (2000) «Penas precoces, Danilo Kis»; Rodríguez Marcos (2006) «La poesía de los supervivientes»; Gandolfo (2007) «Vivir en tiempos de Stalin»; Matus (2007) «De una catástrofe a otra: Danilo Kis (1935-1989)»; Tapia (2010) «Danilo Kis entre los sin patria»; Mayor (2010) «Las elegías de Danilo Kiš»; Andrés Rojo (2013) «Gángster o detective»; Martín Largo (2014) «Danilo Kiš: un lenguaje atemporal»; Carrión «Lección intelectual»; Monmany (2013) «Lección de anatomía, el libro de redención de Danilo Kiš».

<sup>21</sup> Aprovechamos este punto para agradecer la ayuda de Mirjana Miočionović, encargada de todos los derechos y publicaciones del autor en Serbia y ex-Yugoslavia, que en su momento nos facilitó la información y una parte de los textos del autor necesarios para este trabajo. Su gran labor de mantenimiento, edición y publicación de las obras de Kiš está enriquecida por la disposición abierta que muestra por ayudar a cualquier investigador que se lanza en esta tarea enriquecedora, pero al mismo tiempo inagotable.

Kiš con motivo de la celebración de los 70 años desde su nacimiento (*Spomenica Danila Kiša*, editada por Predrag Palavestra).

Debido al momento histórico concreto de las primeras apariciones de las obras de Danilo Kiš (*Salmo 44* y *La Buhardilla* se escriben a finales de los años cincuenta y se publican en los años sesenta), marcado por una gran apertura por las corrientes literarias modernistas mundiales, las obras del autor escritas dentro de esta apertura, reciben atención inmediata por parte de la crítica periodística y, más adelante, también de la crítica académica. Para empezar, desde los primeros momentos Danilo Kiš aparece en casi todos los manuales y libros de historia de la literatura serbia como autor referente de un cambio de paradigma literario. Aún así, la recepción de la obra de Danilo Kiš ha pasado por sus picos y sus valles, llegando a niveles exuberantes después de la publicación de *Una tumba para Boris Davidovich*, y ha ido en auge en los últimos años, disfrutando de una excelente aceptación por parte de los investigadores jóvenes. Por proporcionar un ejemplo, la monografía más reciente en la que nos apoyaremos en nuestro estudio y algunos de los artículos académicos tienen fecha de 2016 (Pavlović 2016). Está claro que el interés por la obra de este autor no descende y esta tendencia a la aparición de una gran cantidad de estudios está reflejada incluso en el título del libro de Nebojša Vasović –*¿De nuevo sobre Kiš?* (Vasović 2013)– que, aunque proporciona una versión muy crítica del valor de la obra en su conjunto, nos sirve como indicador. Como ya hemos mencionado, nuestro corpus principal va a incluir exclusivamente las críticas de la obra en prosa; sin embargo, en las obras indicadas como fuentes bibliográficas se pueden encontrar algunas referencias a los estudios hechos sobre los dramas, la poesía, las traducciones y las adaptaciones televisivas y teatrales del autor disponibles para cualquier investigador que pretenda ahondar en el tema.

Para no adelantarnos demasiado en lo que va a ser el tema principal de este estudio, en este apartado mencionaremos las obras claves en las que nos hemos apoyado para el tema del análisis de la recepción de la obra de Danilo Kiš. Por ello habremos de limitarnos a un recorrido general por las obras claves usadas, agrupadas además según las indicaciones mencionadas en los objetivos del trabajo. Aún así, tenemos que insistir en la idea de que no existen muchos estudios que traten el tema de análisis de la recepción en sí, sino que más bien se trata de textos que aportan enfoques diferentes respecto a la totalidad de la obra del autor o sobre algún concepto específico. Por este motivo son esenciales para estudiar la recepción de un momento histórico concreto y para ponernos dentro del contexto general.

Lo más curioso con lo que se enfrenta un investigador al decidir estudiar la recepción de la obra de Danilo Kiš es la minuciosidad de trabajos hechos por el propio escritor sobre su obra. Según muchos estudiosos, el mismo autor fue su mejor interpretador y teórico. Como fuente de información imprescindible, nos apoyaremos en estos escritos para buscar claves no solo para el análisis de la obra en sí, sino para el análisis de su recepción crítica y sobre cómo los ensayos del escritor han influenciado su desarrollo. Dividiremos por ello en dos grupos estas obras: las escritas antes de la muerte del autor y, con ellas, las escritas por él mismo, y las publicadas después de su muerte, de cuya cuidada edición estuvo encargada Mirjana Miočinović.

El primer intento de unificar sus escritos en un libro de una extensión relativamente corta está reflejado en las obras *Po-etika (Poética)* y *Po-etika, knjiga druga (Poética, el segundo libro)* publicados respectivamente en 1972 y en 1974. Según palabras del propio autor, la mayoría de los ensayos incluidos en la primera obra, publicados entre 1967 y 1970, tratan problemas generales de la literatura con cierta polémica no actualizada que solo se publica para mostrar una reflexión sobre las discusiones que se mantenían sobre la entrada de la «nueva poesía» y de la nueva sensibilidad en la literatura actual y su papel en ellas. El segundo tomo, sin embargo, está compuesto por las entrevistas hechas con el autor, tratando los temas más diversos: desde ideas literarias generales hasta los orígenes de las obras y el análisis de las mismas. Las entrevistas fueron seleccionadas y editadas por el autor.

El siguiente libro de Kiš que marcó la línea de su recepción posterior y en la que proporcionó su visión poética y teórica más completa, apoyándose en las obras escritas hasta ese momento fue *Lecciones de anatomía*, 1978. Es aquí donde se proporciona la respuesta a las críticas negativas que llevaron al juicio, después de la publicación de *Una tumba para Boris Davidovich*. Por otro lado, esta obra es también un recorrido excitante por la historia de la literatura serbia durante la segunda parte del siglo XX. En palabras del propio autor se trata de una visión subjetiva de las cosas que sucedieron y por las cuales se siente en deuda con sus futuros lectores:

Y como es posible que algún día un historiador de la literatura intente descifrar todo aquello, todo aquel tejemaneje bautizado por la prensa como «la polémica literaria más grande de la posguerra en Yugoslavia», que intente reunir en un montón todo ese papel de periódicos amarillentos para poder contemplar desde un aspecto literario-histórico, con imparcialidad, todo lo ocurrido en la verbena desenfadada de nuestra literatura, yo quiero ofrecerle aquí a él, a este futuro investigador, unos datos que podrían interesarle a ayudarlo a orientarse en la oscuridad (*Anatomía*: 7).

El siguiente libro, *Homo poeticus*, publicado dentro de la edición de las obras completas en 1983, seguirá la línea de los dos libros de *Poética* (además se volverán a publicar algunos de los textos de las obras anteriores) incluyendo en la primera parte los ensayos teórico-literarios y en la segunda parte una serie de entrevistas. Al mismo tiempo, *Homo poeticus* va a ser el último libro de este estilo publicado y editado por el propio autor.

Todos los ensayos, escritos, artículos o reseñas que no han entrado en las obras editadas por él se reúnen en los libros póstumamente publicados en las ediciones de Mirjana Miočinović. Aunque se trata de textos más heterogéneos, algunos de estos libros contienen referencias claras a las obras en sí. *Život, literatura (Vida, literatura)* fue publicada en el año 1990, casi inmediatamente después de la muerte de Kiš y contiene algunos de los ensayos más emblemáticos, como «Censura/Autocensura» o «Consejos a un joven escritor». Este libro se planteó como una colección de conversaciones del autor con el periodista sueco Gabi Gleichmann. Su escritura empezó en 1986, pero por la prematura muerte de Danilo Kiš nunca llegó a acabarse. El título del libro no realizado lo aprovechó Mirjana Miočinović para publicar una pequeña parte del libro original y numerosos textos de Kiš que habían sido esparcidos por diferentes publicaciones durante la vida del autor. En el año 1995 se publican las siguientes dos obras con la idea de preservación de textos escritos por Kiš: *Skladište* (Almacén), en el que se encuentran por primera vez digitalizados algunos manuscritos, y *Varia* (1995), la obra más heterogénea temáticamente, ya que contiene numerosos ensayos, reseñas, artículos y entrevistas escritos durante toda su vida. El libro que contiene referencias directas a las obras del propio autor y que aporta además una reflexión más profunda del conjunto completo, expuesto en una serie de entrevistas, es *Gorki talog iskustva (Poso amargo de la experiencia)*, publicado en 1997. El título se refiere al resumen de Kiš de su obra *La buhardilla*.

Entre los estudios académicos realizados sobre la obra, comentaremos los que han marcado líneas de un tipo de recepción concreta.<sup>22</sup> A partir de esto, nos parece pertinente

---

<sup>22</sup> Cabe mencionar que diferentes aspectos de la obra de Kiš son un tema constante entre los académicos e investigadores de nuevas generaciones. Como ejemplos mencionaremos a Ivana Vuletić, profesora y eslavista estadounidense cuya tesis doctoral se basa en la prosa de Kiš; Ivana Milivojević aportó estudios desde la perspectiva narratológica de la obra; Vladimir Zorić polemiza con acercamientos formalistas a la prosa del autor; Goran Radonjić dedica su tesis a estudios comparativos entre la prosa americana y la prosa serbia basándose en gran parte en el ejemplo de Kiš; Marko Čudić dedica su tesis al estudio de la poesía húngara y las traducciones de Kiš; Malden Šukalo hace una tesis comparatista entre Proust y Kiš; Dejan

agruparlos según el enfoque concreto que presentan estos escritos para así poder disfrutar de una visión más completa. Generalmente hablando podríamos trabajar con cuatro conjuntos diferentes de este tipo.

Empezamos por los estudios que tratan las obras completas del autor y a partir de ahí proporcionan un análisis general, aportando desde diferentes puntos de vista una visión no solo personal, sino también contextual e histórica. Las monografías sobre la prosa del autor, escritas por Petar Pijanović *Proza Danila Kiša*, (*La prosa de Danilo Kiš*, 1992) o por Mihajlo Pantić (*Kiš*, 1998) hacen un análisis contextual de las obras de Kiš y presentan el formato más típico de este tipo de estudios. La distancia temporal desde la que actúan estos autores sirve de apoyo teórico firme, pero además hay que insistir en el valor añadido que aportan. Mihajlo Pantić, por ejemplo, era uno de los testigos directos de la influencia que la obra de Kiš ha tenido sobre la creación del nuevo paradigma literario. Aquí también cabe destacar los textos del profesor Jovan Delić, *Književni pogledi Danila Kiša* (*Las miradas literarias de Danilo Kiš*, 1995) y Kroz prozu Danila Kiša (*A través de la prosa de Danilo Kiš*, 1997), que han ahondado principalmente en la poética del autor. Aparte de dedicarse también a los estudios comparativos entre Kiš y otros autores mundiales, su mayor aportación es la debida recopilación de textos poéticos del autor, expuesta en el contexto de sus obras de ficción. Se trata de unos estudios trabajados minuciosamente a los que nos referiremos en los los nudos institucionales. Dentro del mismo grupo incluiremos dos obras más recientes que, cada una desde su enfoque, analizan tanto la vida como la obra de Danilo Kiš. La más reciente es *Venac od trnja za Danila Kiša*, publicada en 2016 (*La corona de espinas para Danilo Kiš*), en la que su autor Milivoje Pavlović reúne textos sobre Kiš de algunos de los autores más importantes, casi todos contemporáneos del escritor. Desde esta perspectiva, difícilmente podemos incluirla en la parte de las obras cuyo estudio nos muestra la recepción de la obra de Kiš por parte de las nuevas generaciones de investigadores. El libro que, sin duda ninguna, se acerca más al tema de este estudio, aunque escrito por el historiador y escritor británico Marc Thompson, *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš*, originalmente publicada en inglés en 2013 y traducida al serbio en 2014, está incluido en este resumen de corpus disponible sobre en una parte la recepción de la obra de Kiš. Durante más de dos décadas este historiador ha

---

Milutinović observa al autor desde el contexto de las estrategias narrativas de Borges. Las últimas tesis defendidas en las universidades serbias son la de Mirjana Bečejski sobre la obra ensayística de Kiš o la de Aleksandar Kostić que analiza los tropos de transformación en la obra de Kiš y Primo Levi.



estado investigando el conjunto de los bienes literarios de Danilo Kiš y desde conversaciones con sus familiares, amigos y admiradores ha ido creando una de las biografías más completas del autor. La obra ofrece un tipo de guía subjetivo de la política destructiva de la región que llevó a los peores conflictos en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Comentando las partes del texto autobiográfico de Kiš, «Partida de nacimiento», hace un profundo análisis de las obras, combinándolos con elementos biográficos pertinentes.

El siguiente conjunto de textos se reúne por su crítica abiertamente negativa de la producción del autor, pero también de su recepción. Dependiendo del acercamiento, en estas obras se cuestiona principalmente el papel del autor como portador de un cambio paradigmático literario. Una de estas obras clave se hizo relativamente popular en los años ochenta entre todos los autores reticentes hacia la obra de Kiš. Se trata de la contra-respuesta a *Lección de anatomía*, escrita en una forma parecida por profesor Dragan M. Jeremić, el famoso némesis del autor, en 1981: *Narcis bez lica (Narciso sin cara)*. Aquí se hace referencia a los artículos intercambiados entre los participantes de la discusión provocada por la publicación de *Una tumba para Boris Davidovich*, con una clara actitud crítica. Es uno de los pocos libros negativamente orientados al conjunto de la obra de Danilo Kiš. A diferencia del libro de Jeremić, la obra de Nebojša Vasović *„Lažni car Šćepan Kiš (El falso zar Šćepan Kiš, 2004<sup>23</sup>)*, primer estudio polémico que después de la muerte de Danilo Kiš cuestiona la obra del autor en su conjunto. Desde una perspectiva sumamente crítica, este ensayista y escritor comenta las obras de Kiš, pero también crítica su exagerada recepción en Serbia, en Yugoslavia y en el mundo. La aparición de este libro en concreto dio comienzo a una pequeña revolución entre los críticos literarios del momento y a la formación de dos frentes sumamente opuestos: los que veían en la obra de Vasović una mala y fácil crítica ideológica, y los que, aprovechando la ocasión, cuestionaron por primera vez públicamente a un autor muy consolidado hasta el momento. La pelea, que empezó en el año de la publicación de esta

---

<sup>23</sup>*El falso zar Šćepan Pequeño*, es un poema histórico escrito en forma de drama popular por Petar II Petrović Njegoš, uno de los gobernadores y escritores montenegrinos más importantes que hemos mencionado al comienzo de estudio. Esta obra apareció en 1847, en el auge de romanticismo. Cuenta la historia de un personaje histórico, gobernador de Montenegro que falsamente se presentaba como emperador ruso. A través de unas imágenes irónicas de la cotidianeidad cuenta la relación del pueblo y de los gobernadores montenegrinos hacia él y el caos que su presencia provoca entre los representantes de los gobiernos turcos y rusos. Como en húngaro la palabra “kicsi” de la que viene el apellido de Kiš, significa pequeño, Vasović aprovecha el título y sus connotaciones históricas para indicar la perspectiva de su recepción.

obra, justificó el dicho popular que rondaba y sintetizaba muy bien la época: «Nos es fácil liderar con Kiš, pero no sabemos lo que vamos a hacer con los *kišólogos*». Si algo confirmó este revuelto literario fue que el tema de la recepción de Kiš, quince años después de la muerte del autor, todavía revolvía muchos espíritus literarios en conflicto. Como siempre, no hay que olvidar el contexto histórico en el que se lanza esta publicación: el primer choque de decepción después de la revolución de 5 de octubre en 2000. El cambio de gobierno de Milošević a un gobierno democrático empezó a mostrar su lado oscuro y los mitos creados empezaron a desmoronarse. La batalla de «la izquierda» literaria estaba en su auge. Menos de diez años después y con muchos problemas para encontrar un editor que aceptara publicar su obra, Vasović, quien mientras tanto escribió también una novela rompiendo con otro mito eslavo *Protiv Kundera* (*Contra Kundera*, 2003<sup>24</sup>), volvió a hablar sobre la sobre-evaluada recepción de Kiš en 2013, en su libro *Zar opet o Kišu?* (*¿De nuevo sobre Kiš?*), pero esta vez insistiendo todavía más en las ideas políticas del autor. Si bien el primer libro fue recibido con polémicas, los defensores de la obra de Kiš han rechazado por completo la validez de la argumentación expuesta en esta última obra de Vasović. Aunque más adelante comentaremos con detalles algunos de los argumentos más cuestionables de sus críticas, consideramos absolutamente pertinente incluir las obras mencionadas, ya que desde el aspecto de la recepción son testimonios sumamente valiosos.

Dentro del grupo de escritos orientados hacia una visión más ideológica de la obra de Kiš, cabe destacar la recopilación de las transcripciones de una serie de mesas redondas organizadas para el aniversario de los 70 años desde el nacimiento de Kiš: *Između poetike i politike* (*Entre la poética y la política*), publicadas en 2005. Lo importante de esta edición es que reúne ensayos de una serie de autores de generaciones más diversas sobre los temas de la poética, la ética y la ideología presentes en las obras de Kiš. Si bien su enfoque principal está en la interpretación ideológica, algunos de estos textos aportan valiosa información sobre su recepción. Además, la diversidad de sus participantes aporta una visión contrastiva entre las recepciones de los contemporáneos del escritor y de los críticos que han tenido contacto con Kiš únicamente a través de sus libros. Los temas y perspectivas que ocupan unos y otros son sumamente interesantes para nuestro análisis. En una de las ediciones especiales publicadas en 1991, escrita por el historiador Predrag Palavestra *Književnost-kritika ideologije*

---

<sup>24</sup> Disponible la traducción en español: Nebojsa Vasovic, *Contra Kundera*, La Cabra Ediciones, México, 2012

(*Literatura- la crítica de la ideología*), en la parte dedicada a Danilo Kiš apunta la importancia de la obra del autor dentro del concepto de la literatura crítica y hace algunas referencias sobre la importancia de la ideología para su recepción.

Después de que se publicara *Una tumba para Boris Davidovich* y *Lección de Anatomía*, y un año antes de que saliera la respuesta de Jeremić sobre las acusaciones de plagio, uno de los críticos más presentes en estas peleas literarias decide reunir los artículos que dominaron el mundo académico a finales de los setenta. El editor Boro Krivokapić reúne en su libro tres años de estas peleas que tuvieron lugar en los periódicos entre Belgrado y Zagreb con un título bastante llamativo *Treba li spaliti Kiša?* (*¿Habría que quemar a Kiš?*) en el año 1980. El editor decidió juntar este enorme material y lo organizó por el bien del lector que hubiera podido perderse en la dispersión de una ola polémica que había incluido a tantos participantes y con tal fuerza que se había hecho casi imposible seguirla. De nuevo insistimos, igual que en el caso de la anterior obra mencionada, que no se trata de un análisis de la recepción de la época. De hecho el autor prefiere mantenerse alejado de cualquier escrito valorativo, ya que se trata de ofrecer un conjunto de obras de la manera más objetiva. Sin embargo, por su contenido es uno de los estudios imprescindibles que contextualizan perfectamente la recepción de Kiš en un momento histórico concreto. El título en sí hace referencia al juicio iniciado por parte del periodista Dragan Golubović en contra de Kiš por plagio y calumnias, y en el que se pidió no solo la justicia, sino incluso la revisión psiquiátrica del acusado (Krivokapić 1980: 15). Para completar el conjunto de documentos, se incluyen también las demandas, las declaraciones, las autorizaciones y la sentencia final del juicio junto con la recepción recibida por el caso en los periódicos. Un verdadero tesoro para los investigadores de la época.

Las mesas redondas dedicadas a la obra de Danilo Kiš, las ediciones especiales y los libros conmemorativos son una constante cuando hablamos de este autor. Muchos de ellos aportan valiosa información sobre los aspectos más diversos de la ficción y la recepción de Kiš, y son estudios muy fructíferos en este sentido para la presente investigación. La mesa redonda sobre la producción literaria de Danilo Kiš organizada en octubre 1985, en la redacción de la revista *Književnost*, nos muestra cuáles fueron los temas que más interés despertaban dentro del conjunto de la producción de Kiš y cuál fue su estatus literario después de todos los escándalos literarios, con casi todas las obras más importantes ya escritas y durante su auto-exilio. Aquí es donde podemos ver que el punto de interés ha pasado de lo ideológico-social a lo casi puramente literario.

El año 1989 marcó históricamente el final de toda una época mientras las indicaciones de un periodo mucho más oscuro flotaban en el aire. En 2005, la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (SANU) dedicará un número especial celebrando los setenta años del nacimiento del autor. Este extenso tomo-recordatorio estaba dedicado a la vida y la obra de Kiš y por eso un gran número de escritores y críticos de varios países fue invitado a dar su visión sobre la aportación literaria de Danilo Kiš. El acercamiento al tema era bastante libre, así que aquí encontraremos textos más diversos que tratan desde la interpretación de su obra, recuerdos personales y recepción de la obra del autor en otras culturas. Como Danilo Kiš fue miembro adjunto de SANU elegido en diciembre del 1988 según su propio testamento, toda la biblioteca personal y el conjunto de sus escritos literarios estaban destinados a esta institución. El mismo año salió también el libro de los encuentros literarios con el tema de las «Nuevas lecturas» de Danilo Kiš dentro de la *Prosa serbia contemporánea* (2006), en la que se dedica una parte muy extensa a la recepción más reciente de las obras de Kiš y a la necesidad de reinención de su recepción.

El número más reciente de la revista mencionada *Letopis Matice Srpske* también dedicó un volumen entero a Danilo Kiš y es en este número donde se reúnen artículos y ensayos de todos los temas mencionados, aunque en ocasiones en textos como el de Aleksandar Jerkov (2015) se reflexiona sobre la recepción de Danilo Kiš.

Lo que podemos observar es que hasta el día de hoy no ha aparecido un estudio que se dedique exclusivamente al análisis histórico-teórico del conjunto de la recepción de la obra de Danilo Kiš en Serbia. No obstante, estudios crítico-históricos sobre el desarrollo de la recepción de Danilo Kiš en Francia, Japón, Gran Bretaña o Dinamarca sí forman parte del corpus secundario sobre el autor. El presente trabajo es un intento de rellenar este hueco.



**LA CREACIÓN DE LOS HORIZONTES DE EXPECTATIVAS:  
HISTÓRICO-SOCIAL**



#### **4. LA CREACIÓN DE LOS HORIZONTES DE EXPECTATIVAS: HISTÓRICO-SOCIAL**

La construcción del evento histórico no es más que la asignación de significado  
a una configuración de datos que envuelve un acto humano  
(Valdés 2002: 158)

##### **4.1. Yugoslavia antes de Danilo Kiš**

Para entender el contexto en el que crea Danilo Kiš es necesario apoyarnos en unos breves resúmenes de la historia de Yugoslavia y de la la historia de su literatura durante el siglo XX. La obra de nuestro autor depende, como no podía ser menos, de una larga tradición. Por ello consideramos que debe relacionarse al menos intuitivamente con el largo proceso del que forma parte. Además, al tratarse este de un estudio enfocado a hispano-hablantes resulta imprescindible una introducción a este campo.

Pasado medio siglo de tiranía otomana en la Península Balcánica, los países recién liberados y completamente desubicados y despertados en una nueva Europa que seguía avanzando mientras ellos estaban peleando con los invasores –prácticamente en el ambiente de la Edad Media–, se encontraron en un nuevo mundo con la necesidad de seguir su ritmo. Se cambiaron relativamente rápido varios reinados, las fronteras cambiaban a menudo y nadie estaba muy seguro acerca de en qué país vivía. Además, el gran opresor, el Imperio Austrohúngaro, seguía usando los Balcanes como su siervo defensor de las salvajadas turcas, influyendo enormemente en la política y los reinados internos. No tenían mucho que ver con ese trozo de tierra varios siglos «retrasado» –según sus propios patrones–, pero les venían bien sus materias primas y costaba muy poco el ejército bien preparado que le abastecía desde estas tierras. Después de un tiempo de esclavitud, vinieron sucesivamente las guerras balcánicas y luego la Primera y la Segunda Guerra Mundial, que dejaron muchos muertos y un país derrotado económicamente y psicológicamente muy cansado de revueltas y migraciones. Con ganas de que las cosas por fin empezaran a mejorar se unieron Estados que a primera vista disfrutaban de un origen común, de una lengua más o menos igual y de varias religiones. El comunismo, con más o menos éxito, logró unir todas esas diferencias, así que empezó una época de bonanza bajo el sol soviético y bajo el emblema: «Hermandad y unión». Las huellas de las guerras, así como las evidentes diferencias políticas y económicas, dejaron muy poco espacio para la improvisación. Se creó un Estado burocratizado, igualado y



autócrata, con muchas esperanzas de un futuro mejor, pero con una realidad y una cotidianeidad mucho menos prometedoras.

Para empezar este recorrido histórico y su compleja ejemplificación –que nos servirá para poner un antes, un durante y un después de la creación literaria de la segunda mitad de siglo XX y a partir de ahí el contexto en el que crea Danilo Kiš–, nos apoyaremos principalmente en el estudio de Marie-Janine Čalić, una investigadora alemana que, como suele pasar en estos casos, como extranjera ha ofrecido casi la única manera posible de describir con cierta objetividad una época tan sumamente compleja como esta (Čalić 2010). No obstante, para contrastar en los puntos más conflictivos, hemos optado por emplear otros estudios históricos como el de Petranović (1980), el de Berend (1996) y el de Bataković (2010), entre otros.

Como comenta la autora del libro *Historia de Yugoslavia en el siglo XX* (Čalić 2010: 15), solo un número reducido de expertos ha intentado presentar una síntesis que abarque el siglo XX. Aún antes de las guerras regionales que han llevado a la destrucción final del Estado, ha sido casi imposible unificar perspectivas regionales muy diferentes. El federalismo científico ha permitido que cada uno de los pueblos construya su propia visión política del pasado y que nunca se haya llegado a una única idea de dicho pasado sobre la cual se pongan todos de acuerdo. Es decir, las interpretaciones han sido muy distintas porque estaban muy cargadas políticamente. El mero hecho de que los tomos de la *Historia de los pueblos en Yugoslavia* hayan llegado solo hasta el año 1800 por las innumerables discrepancias de interpretación de hechos históricos es prueba de ello. Del mismo modo desaparecieron sin huella *La Historia del Partido Comunista Yugoslavo* y las unidades históricas en la Enciclopedia de Yugoslavia. Ninguna versión sobre la aparición, el desarrollo y el final de Yugoslavia ha sido aceptada y los que lograron terminarla acabaron en duras peleas críticas (Čalić 2010: 13-18)<sup>25</sup>.

Para poder movernos por la historia del siglo XX, daremos a continuación algunas informaciones básicas de la historia de Serbia y de Yugoslavia que precede a la creación de este Estado y que nos pueden resultar ilustrativas para el contexto histórico que retomaremos más adelante.

---

<sup>25</sup> Casi cualquier intento de acercamiento general a este tema fue condenado a algún tipo de prejuicio o reproche. El libro de Branko Petranović *Istorija Jugoslavije: 1918-1978 (Historia de Yugoslavia: 1918-1978)* y otros intentos de los historiadores serbios fueron tildados de nacionalista, mientras que el historiador Vladimir Dedijer fue acusado de escribir bajo el patrón británico.

Por distante que parezca, un nudo cultural actual tiene su origen a finales del siglo XIV, con la batalla entre las fuerzas serbias y otomanas. Dicha batalla tuvo lugar en uno de los sitios más emblemáticos de la historia de Serbia: la provincia de Kosovo. Después de mucho tiempo resistiendo la invasión turca, los defensores cristianos perdieron la batalla final en un conflicto sangriento. Por las pérdidas que sufrieron los dos lados, la primera noticia fue que los turcos por fin habían sido conquistados y que, gracias a esta victoria, Europa había sido liberada de la amenaza otomana. La noticia era incorrecta: los serbios perdieron la batalla, pero provocaron el final del avance del Imperio Otomano. Europa quedaba a salvo, mientras los turcos combatían por liderar el trozo de los Balcanes que a duras penas habían conquistado. Aunque se trataba de una pérdida enorme para el Despotado de Serbia<sup>26</sup>, en la memoria histórica del pueblo este fue uno de sus momentos más heroicos; por ello, la Batalla de Kosovo se convirtió en símbolo del orgullo nacional. Con su sacrificio, habían salvado a Europa (Bataković 2010: 67-71).

Durante los cinco siglos siguientes, Serbia fue vasallo del Imperio Otomano viviendo en una realidad paralela a la del resto de Europa. Mientras sus vecinos pasaban por revoluciones históricas, conquistas de derechos humanos y desarrollo cultural, el territorio de los Balcanes seguía intentando mantener un mínimo de independencia estatal en un territorio ahora lleno de pueblos y culturas sumamente diferentes. El gran cambio, como era de esperar, vendría con el siglo XIX y su rápido desarrollo.

Aunque apartados de las corrientes mundiales, el pueblo nunca perdió el interés los hechos exteriores. El aire de cambio estaba flotando y finalmente rompió las montañas de los Balcanes igual que en el resto de Europa.

Fuera de la «poética verdad» de los libros, el cambio llegó, como decíamos, en el siglo XIX, después de las migraciones, las batallas, el sufrimiento y el nudo temporal que marcó el destino de su gente hasta el día de hoy. El Congreso de Berlín en 1878 puso el final formal a esta larga época de combate en los Balcanes que, como era de esperar, no contentó a ninguno de los lados implicados. El Imperio Austrohúngaro anexó Bosnia y Herzegovina; Serbia y Montenegro obtuvieron la independencia; Kosovo y Macedonia se mantenían dentro del Imperio Otomano y las regiones eslovenas y croatas quedaron bajo el gobierno de los Habsburgo. Fue entonces cuando surgieron las primeras señales de nacionalismo albanés en Kosovo y cuando se crearon diferencias económicas entre el sur y el resto de la región. Los

---

<sup>26</sup> El Estado serbio medieval que existió en el siglo XV y que sustituyó el Principado de Serbia después de la pérdida de la Batalla de Kosovo (Bataković 2010: 67).

territorios que quedaron bajo el gobierno de los otomanos fueron los más pobres y los de mayor diferencia entre etnias, religiones e idiomas (Bataković 2010: 176). Es curioso que esta división orientara el futuro de los territorios balcánicos, afianzara las discrepancias socio-políticas producidas hasta el día de hoy y finalmente llevara a la destrucción completa de una región.

Después de las dos guerras balcánicas el Despotado de Serbia se había liberado del Imperio Otomano y, al ganar su independencia, contaba con una capital balcánico-oriental que después de la retirada de los turcos fue completamente reconstruida siguiendo el estilo del oeste y de ciudades como Viena o Pest (Čalić 2010: 27).

Después de las batallas guerreras en el territorio de los Balcanes, apareció otro problema no menos grave: la batalla de las identidades entre las regiones descontextualizadas por las malas fortunas de su geografía. Como comenta la historiadora Čalić, a pesar de las diferencias extremas de índole político-territorial y cultural-histórica, los eslavos del sur – católicos, ortodoxos e islámicos– intuitivamente sentían la conexión existente, sobre todo porque no tenían ningún problema para entenderse entre ellos (2010: 27). Esto empezó con los esfuerzos del siglo XIX por parte de los reformadores de la lengua –el serbio Vuk Karadžić y el croata Ljudevit Gaj–, quienes eligieron una versión del idioma serbo-croata que serviría de base para la creación de una nación única de los eslavos del sur. Sin embargo, los intereses de la iglesia ortodoxa y los de la iglesia católica, junto con las apariciones de nuevas identidades como eran los musulmanes bosnios<sup>27</sup> y la batalla de intelectuales por políticos de encontrar una definición de nación acabaron siendo una constante fuente de conflictos (Bataković 2010: 154).

A todo lo mencionado hay que añadir los problemas económicos que surgían por la falta de producción y por el retrasado proceso de industrialización entre los eslavos del sur. La necesidad de emancipación nacional estuvo muy basada en la consciencia de un retraso evidente. En este contexto, los representantes de la idea de «europeización regional» fueron los jóvenes estudiantes que se habían formado en las universidades europeas de Rusia, Alemania, Francia, Italia, Hungría y Austria. A través de ellos se creó una inteligencia orientada hacia los valores europeos, ya familiarizada con las ideas de liberalismo, socialismo o populismo ruso. De una manera muy parecida los jóvenes intelectuales musulmanes se

---

<sup>27</sup> Los musulmanes bosnios eran descendientes de eslavos ortodoxos, católicos y de otras religiones que se convirtieron al Islam durante el reinado de los otomanos, pero que empezaron a ser una nueva realidad que también exigía sus derechos.

identificaron con las ideologías y los movimientos islámicos de Asia y de Rusia (Čalić 2010: 42).

El historiador Palavestra describe muy bien la esquizofrenia de los países de los Balcanes en su estudio *Književnost-kritika ideologije (Literatura – crítica de la ideología, 1991)*, donde revela que Serbia fue un Estado de paisanos iletrados que en solo cincuenta años pasaron del *Hatišerif*<sup>28</sup> a la Constitución de 1888 hasta que recuperaron su propia identidad, mostrando al resto de Europa su historia llena de heroísmo, su grandiosa tradición espiritual, su arreglo de un idioma basado en el habla popular y su apertura hacia el resto del mundo (Palavestra 1991: 10). Aparte de estas descripciones, bastante románticas, de un pueblo que consiguió mantener su limpieza espiritual frente a las desdichas de los imperios que le llevaron a la ruina, la realidad fue que el paso del siglo XIX al siglo XX estuvo marcado por la grieta existencial entre el pueblo y la ciudad, entre la urbanidad moderna del Oeste y el pueblo que seguía funcionando desde los límites de su cultural social tradicional (Čalić 2010: 47). Esta grieta sigue existiendo hoy, tras representar uno de los intereses literarios más importantes en la segunda mitad del siglo XX. Además, se trata de un conflicto que no solo marcaría esta época, sino que supondría un punto de no retorno en muchos momentos históricos, tanto en el ámbito literario como en el ámbito político-social. Aún así, al parecer, el ambiente de este periodo en concreto era más prometedor, si se tenía en cuenta que en muy poco tiempo la cultura de la época moderna se acostumbró a la existencia de diferentes y opuestas aspiraciones e ideologías (Čalić 2010: 49). Al mismo tiempo brotaron: las ideas de Herder sobre el espíritu del pueblo despierto y las conspiraciones anárquicas, las peleas dinásticas y la burocracia corrupta, junto con la ideología del liberalismo, las ideas económicas de Adam Smith y los programas socialistas de los marxistas y los bakunistas, más el racionalismo de los positivistas y la consciencia crítica científica que se oponía al idealismo turbio de los románticos (Palavestra 1991: 8).

Dos grandes imperios, el austrohúngaro y el turco, que estaban desmoronándose en la época gracias en parte a la recuperación de la región balcánica, tenían dos principios de civilización muy diferentes: capitalismo industrial dinámico en crecimiento y feudalismo estático del Este caído en desgracia. La iniciativa yugoslava, para la cual se encontraron motivos políticos, antropológicos y geográficos, parecía ser una solución hallada en un pozo oscuro (Palavestra 1991: 10). Aunque la idea de la unión bajo un mismo nombre no

---

<sup>28</sup> El decreto legal más importante, una especie de Constitución, en el Imperio Otomano.

solucionaba los problemas de un sentimiento nacionalista cada vez más fuerte en todos los países constituyentes y aunque tampoco había prevenido las formaciones de partidos políticos que defendían con fervor justo la separación de los territorios y una clara definición de nación, se había creado un sentimiento de resistencia unida, revolucionaria, anarquista y conspiradora.

Con cien años de retraso, el pueblo balcánico se estaba preparando para las ideas de Clausewitz y Hegel de que la unión nacional se tiene que conquistar con una guerra de liberación (Čalić 2010: 77). Durante la primera década del siglo XX, las ansias de cambio crecieron significativamente en todas las regiones del Estado, muchas veces seguidas por ideas revolucionarias y anarquistas, pero también con una fuerte sensación de unión de los pueblos del sur. Una de estas organizaciones fue, ahora ya famosa, *Mlada Bosna* (*Joven Bosnia*). Tenía como objetivo principal deshacerse del gobierno externo, que había hecho mucho para invalidar un desarrollo más rápido de este territorio. Sus ideas principales fueron orientadas hacia la recuperación de las regiones subdesarrolladas, la libertad para las mujeres y la creación de un nuevo concepto de hombre desde los valores morales más altos. La única vía posible era la revolución (Bataković 2010: 237-239). Sin embargo, la literatura tuvo un papel muy importante en toda esta propuesta: todos los participantes de la asociación intentaban a la vez desarrollar su carrera profesional como críticos literarios, incluso como autores o como traductores de Kierkegaard, Strindberg, Oscar Wilde o Edgar Allan Poe. El historiador Dedijer resume el problema del intelectual de la época citando al escritor Vladimir Gaćanović: «Si el revolucionario serbio quiere ganar, tiene que ser el artista y el conspirador» (Dedijer 1966: 389).<sup>29</sup> Juzgando por las declaraciones que dieron en el día de su juicio los participantes de este movimiento, una parte importante del grupo habían sido lectores férreos de Platón, Aristóteles, Rousseau, Bakunin, Nietzsche, Ibsen, Marinetti, etcétera. Otros fueron fuertemente influenciados por el racionalismo y el anticlericalismo, y por escritos de los anarquistas rusos. Aparte de eso, su mayor inspiración fueron las ideas revolucionarias de la literatura heroica popular relacionada con el mito de la batalla de Kosovo, la resistencia durante cinco siglos de imperio otomano y escritores como Petar Petrović Njegoš (Dedijer 1966: 541). Su compromiso por un futuro mejor ha sido visto como

---

<sup>29</sup> Precisamente la relación entre la política y la literatura - uno de los temas más presentes en todas las literaturas «minoritarias» -, en el contexto nacional, pero también europeo (o mejor dicho centroeuropeo) será uno de los temas principales de los ensayos de Kiš y uno de los enfoques frecuentes de la interpretación de su obra, especialmente en la tercera fase de su recepción. La imposición de estos temas en la literatura de los pueblos minoritarios, incluido el pueblo yugoslavo, fue un problema contra el que el autor luchó toda su vida.

un homenaje a la edad moderna (Dedijer 1966: 389). Para conseguir llevar a cabo su revolución, *Mlada Bosna* se unió con organizaciones secretas nacionalistas siguiendo el ejemplo de los carabinieri italianos o de la organización masónica. Obviamente discrepaban tremendamente en las ideas principales, ya que una parte de la organización estaba formada por ateos y republicanos, mientras que los nacionalistas se proclamaban defensores de ideas autoritarias, militares y clericales. Por otro lado coincidían en su visión de objetivos a corto plazo, lo que dio lugar a los famosos hechos que llevaron a la proclamación de la Primera Guerra Mundial.

#### **4.2. Primera Guerra Mundial**

En vísperas de la Primera Guerra Mundial se cristalizaron los dilemas políticos que permanecerían vigentes durante todo el siglo XX y que paradójicamente llevaron a la idea yugoslava.

Nada más acabaron las guerras balcánicas –intentos de un Estado independiente recién formado para librarse finalmente de las fuerzas otomanas–, el asesinato del archiduque austriaco por parte del joven Princip marcó el comienzo de una nueva época de conflictos y batallas por la libertad. La Gran Guerra, probablemente uno de los hechos históricos más nobles en la historia guerrera del territorio de los Balcanes, acabó con la victoria amarga de los defensores de un mundo nuevo. Los cambios producidos en esta época marcaron en gran parte el desarrollo de toda Europa, pero, en un nivel más local, llevaron a una fuerte sensación y a una necesidad de unión (Bataković 2010: 269). En 1918 el príncipe regente Aleksandar Karađorđević proclamó la fundación del Estado de serbios, croatas y eslovenos. Según la historiadora Čalić, Yugoslavia no fue un Estado artificial manejado por los intereses maquiavélicos de las fuerzas de los Estados mayores. Todo lo contrario. El proyecto yugoslavo se nutría de muchas fuentes de las similitudes culturales y de la mezcla de pueblos diferentes, de sus nacionalismos radicalizados por el cambio de siglo, pero también del sistema anacrónico, vano y anti-reformista de la monarquía de los Habsburgo (Čalić 2010: 98). Esta opinión, sin embargo, no la comparten muchos historiadores de índole nacionalista, que ven en la creación de este Estado las primeras causas del conflicto posterior (Petranović 1980a, Ekmečić 1989). Debido al miedo de una nueva desintegración por causa de reclamaciones italianas de una parte de Croacia, por el sentimiento de victoria justa de Serbia

en contra de un gran imperio en 1918, por largos periodos de catástrofe humanitaria y de destrucciones de ciertas clases sociales, la marginalización política creó el entusiasmo de una nueva idea de Yugoslavia como promesa de un futuro próspero y pacífico (Čalić 2010: 99).

Aunque podemos cuestionar esta visión tan optimista de la creación yugoslava de la historiadora, cierto es que, por lo menos desde la perspectiva histórica actual, dicha unión parecía la única vía posible para conseguir una integridad y una mayor independencia de la región. Lo que podía ser una solución idónea a corto o medio plazo al final resultó ser uno de los mayores problemas de pequeños Estados que pasaron demasiado tiempo bajo la tutela de los imperios como para aceptar la incapacidad para mantener un gobierno propio (Čalić 2010: 99). Todo ello no solo tuvo una fuerte influencia en toda la historia y en gran parte de la literatura de las Serbia y Yugoslavia del siglo XX, sino que marcó tanto la obra de nuestro autor como la recepción de la misma. Sin adelantarnos más, seguiremos el orden cronológico de los acontecimientos que al final nos llevará a los complejos años de la postguerra.

Lo que vino después de la Gran Guerra fueron los largos años de constitución de los Estados y de sus complejas relaciones. Aparte de la política interna, la gran labor de los países estuvo en determinar, una vez más, su lugar dentro del continente europeo. En 1919 la delegación del Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos asistió a la conferencia del Tratado de Paz en Versalles para reclamar la aceptación de la independencia de su Estado. La creación de Estados nacionales con constituciones liberal-demócratas en los Balcanes y con sus propios sistemas de protección social tenía que hacer el papel de cordón de la Rusia revolucionaria-bolchevique y, por otro lado, de las tendencias revisionistas de Alemania (Čalić 2010: 103). De todos los países que aparecieron en el mapa de Europa en 1918, Yugoslavia fue, sin duda, el más complejo: compuesto de eslovenos, serbo-croatas, montenegrinos, bosnios y macedonios, además de alrededor de veinte minorías étnicas más. El complejo sistema de etnias o naciones implicaba el correspondiente sistema legal, político e industrial, igual de complicado. Muchos de los territorios que reclamaba Yugoslavia quedaron bajo el gobierno de Italia y Austria, y sus ciudadanos se consideraban minorías. Una de las «preocupaciones» más importantes del Tratado de Versalles fueron los derechos de libre ejercicio de religión, unión y escolarización en su idioma materno (Čalić 2010: 105). Este juego de búsqueda de sitio dentro de Europa continuará siendo uno de los problemas más importantes hasta el día de hoy, no solo en el mundo político, sino, como es de esperar,

en la búsqueda de identidad que se expresará a lo largo de los años en todo tipo de expresiones artísticas y culturales.

Entre las ganas de Serbia de reclamar su papel central después de sus víctimas caídas en la guerra anterior y el federalismo creciente de Croacia y Eslovenia, no se pudo llegar inmediatamente al acuerdo de usar el nombre Yugoslavia de manera oficial. Después de una constituciones intensa, por fin se optó por un gobierno centralista de «un rey, un Estado, un pueblo». La formula integrista de trinidad casi bíblica debería haber implicado la igualdad potencial de las tres partes constituyentes (Čalić 2010: 108). El unitarismo estaba expuesto en el escudo del reino y contenía los símbolos nacionales de las regiones. El idioma oficial era el «serbio-croata-esloveno». Para promover esta unión el rey Aleksandar, incluso, eligió tres nombres medievales de origen serbio, croata y esloveno para sus tres hijos (Čalić 2010: 108).

No obstante, el esfuerzo simbólico y la creación de un sistema parlamentario no dieron los resultados esperados, ya que el país estaba dividido por las cuestiones nacionales de cada región. Las apariciones de grupos nacionalistas y del partido comunista, que se consideraba el mayor enemigo del Estado, no apoyaron el sistema creado y propagaron ideas de mayor libertad y derechos. Nada más crearse, el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos se enfrentó a conflictos que se mantendrían hasta la desaparición de esta unión a finales de siglo XX.

Los problemas territoriales entre Croacia e Italia y las intenciones revisionistas de Mussolini respecto al acuerdo de Versalles, que quería expandir su zona de influencia a la Europa de sureste y el mar Adriático, tenían a Yugoslavia como su mayor obstáculo. A finales de los años veinte, Mussolini armó a grupos extremistas nacionalistas y a separatistas croatas, macedonios y albaneses para actuar en contra del Estado yugoslavo (Bataković 2010: 288). El parlamentarismo creado fue demasiado débil para afrontar las crecientes crisis de un país recién salido de la guerra, con una situación demográfica debilitada por la falta de recursos y con un problema de emigración intelectual grave. Sin embargo, en esta época, la separación entre Estado e iglesia, la libertad de decisión religiosa y la igualdad de todos los grupos funcionaba bastante bien gracias a una constitución liberal. La idea yugoslava, al parecer, era religiosamente neutral y anticlerical, porque se apoyaba en las ideas de la Ilustración, progresivamente orientada hacia el futuro y la tolerancia (Čalić 2010: 139). El reinado secular regularizó la situación legal de las cuatro uniones religiosas dominantes (católica, ortodoxa, musulmana y judía), pero al mismo tiempo prohibió el abuso de la



autoridad religiosa con fines políticos. Además el matrimonio civil y el control en la educación se enfrentaban con un fuerte rechazo por parte de los representantes de estos grupos religiosos. Este estado de tensión llevaría a la unión entre los partidos nacionalistas extremos y las autoridades religiosas durante los años treinta. Por estas razones, para la mayoría de los implicados en este conflicto de identidades religiosas y nacionales, la salida más lógica fue la ideología comunista, es decir, la tendencia secularista trasladada a la mirada atea hacia el mundo (Čalić 2010: 143).

En el ámbito cultural, Yugoslavia se mostraba como un país bastante abierto y las élites culturales se vieron identificadas con célebres capitales europeas como París, Londres y Berlín, pero también con ciudades como Praga, Budapest y Bucarest (Čalić 2010: 135). La vida cultural de la ciudad fue bastante cosmopolita, así que los teatros estaban repletos de músicos, directores de cine y de teatro, y artistas de toda Europa y Estados Unidos. Por ejemplo, la revista serbia *Nueva literatura* contó con colaboradores como Einstein, Gorki, Eisenstein y Upton Sinclair (Čalić 2010: 136).

El equilibrio entre lo auténticamente local y las tendencias más avanzadas europeas se vieron comprometidas en Yugoslavia, bien por la falta de apertura de los representantes más tradicionales, bien por la absoluta negación de identidad nacional por parte de los ideólogos comunistas. Aún así, la vanguardia literaria y artística se consideraba parte de la escena cultural europea y mundial. Después de las estéticas del impresionismo y del simbolismo, la modernidad había desarrollado nuevos estilos experimentales y excéntricos de cubismo, dadaísmo y surrealismo (Krlježa: 1980: 517). Los escritores creaban utopías sociales sobre la nueva época o sobre la unión cosmopolita. Los intelectuales querían proporcionar a la civilización europea un toque original que estaría de acuerdo con su identidad en forma de una literatura popular, romántica, socio-crítica y realista. Al mismo tiempo el cine se convirtió en la vía básica de diversión y en el medio más cómodo de flujo de información (Čalić 2010: 137). Todo este ambiente calaría profundamente en la literatura posterior, especialmente en la de nuestro escritor.

Sin embargo, por mucho que lo intentaban, el Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos no se mostraba sostenible: la crisis llevó a un gobierno dictatorial del rey y a la proclamación oficial del Reino de Yugoslavia. Aceptar por primera vez oficialmente el nombre «Yugoslavia» fue para unos la anulación de legado creado en la Gran Guerra, mientras que para otros significaba una unión nacional basada en valores conservadores. Era la primera

vez que se intentaba unificar un programa de estudios para todas las regiones, tarea que se ha mostrado imposible hasta hoy en día. Existen tantas versiones históricas en el territorio de la antigua Yugoslavia como, al menos, Estados independientes existen actualmente.

Volviendo a los finales de los años veinte, para marcar la idea de una verdadera unión se había prohibido exponer cualquier símbolo nacionalista (estrategia que más tarde adoptará el gobierno comunista para asegurar la paz y la igualdad, por lo menos aparentemente) y se había impuesto una nueva Constitución. Según la receta favorita de la región, cuando surgían los problemas lo mejor era matar: el rey fue asesinado en París sin llegar a resolver nunca el problema serbo-croata (Bataković 2010: 294-296).

Mientras tanto, Europa, entre las dos guerras mundiales, pasaba por su época de crisis industrial y económica, además de encontrarse dividida entre el bolchevismo y el fascismo. Existen varias teorías sobre los motivos por los que el fascismo tuvo tan poca aceptación en el sureste de Europa, mientras el resto del continente estaba completamente arrastrado por esta vorágine. La historiadora Čalić revela un lado casi paradójico, más práctico y menos épico del asunto. Comenta que los países de estas regiones no estaban especialmente afectados por la crisis industrial, porque la gran mayoría de su actividad de producción fue agrícola y no solo la ideología fascista no dio soluciones a los problemas que tenían en la época, sino que ignoró realmente la existencia de un problema como este. Además, en la situación general de desasosiego y por la entrada débil de la modernidad en estos territorios, la clase media afectada todavía no había creado esa masa crítica que al final posibilitó el desarrollo del fascismo. Bajo los incentivos italianos, algunos de los pocos puntos de referencia fascista en el Reino de Yugoslavia fueron ciertas partes de Croacia y algunas agrupaciones nacionalistas esparcidas por el país. El fascismo en los Balcanes fue hasta entonces un fenómeno bastante marginal (Čalić 2010: 152).

Para buscar un aliado entre las ideologías existentes de la época, Yugoslavia optó por una ideología agraria que tenía como su eje principal elevar la consciencia de la gente sobre su situación en la sociedad actual. Como era de esperar, el comunismo asumía en sus acciones una parte muy importante de estas ideas.

De todas formas, el auge del comunismo en Yugoslavia se debió a varios factores. Aunque compartían algunos puntos clave con el reinado de entonces, como podían ser la anulación del sentido nacionalista, la unificación y la creación de una nueva identidad

yugoslava, y una posición antirreligiosa y anticlerical, el hecho de que combatían ferozmente por la posibilidad de la proclamación nacional de todos los pueblos minoritarios a los que concedían el derecho de separación hizo que estas dos corrientes principales fuesen enemigos de base. Además, igual que todavía no había una masa de clase media, tampoco había una gran mayoría de clase obrera que se dedicara al sector industrial y cuyos derechos se defendieran en la mayoría de los países comunistas de la época. Así que la aceptación decisiva de la ideología comunista tuvo en su base una justificación territorial. Además, hablando de las paradojas del fenómeno, en los países del sureste de Europa que tenían como dominante la religión ortodoxa, por analogía se aceptaba la idea del bolchevismo porque venía de la hermana Rusia ortodoxa (Čalić 2010: 157-159). Así se explica el auge del comunismo en Montenegro, Bulgaria, Macedonia y no, por ejemplo, en Polonia.

Una de las bases fuertes comunistas, sin embargo, fue Croacia. Allí nació en 1892 el hombre que cambiaría por completo el destino del país desde la Segunda Guerra Mundial hasta finales del siglo XX. Josip Broz Tito, de padre croata y madre eslovena, fue sindicalista desde su más temprana juventud y un trabajador maquinista que acabó peleando en el frente serbio y que al final estuvo encarcelado en Rusia por un tiempo. Como activista del partido comunista y funcionario del partido, pasó cinco años en prisiones yugoslavas, cuando todavía funcionaban ilegalmente dentro del reinado. En 1934 fue enviado a Rusia a finalizar su entrenamiento y en 1937 fue elegido secretario general del partido (Berend 1996: 43-44).

#### **4.3. La Yugoslavia de Danilo Kiš: primeros años**

Danilo Kiš nació el 22 de febrero 1935 en Subotica, una ciudad pequeña en el norte de Reino de Yugoslavia, muy cerca de Hungría. Nació en una familia mixta, ya que su padre, Eduard Kiš, era judío húngaro y su madre, Milica Kiš, venía de Montenegro, por lo que era ortodoxa. Estos años estuvieron marcados por la radicalización y la militarización de la escena política y de las ideas religiosas vigentes. En conflictos cada vez más fuertes entre los nacionalismos y la corriente fuerte del comunismo, empezaron a radicalizarse las posturas respecto al problema de las familias mixtas y se agudizó el problema de la educación de los niños de estos matrimonios, conllevando rupturas y desgracias familiares. La situación religiosa cada vez tenía más protagonismo, ya que el pueblo se veía decepcionado por las

ideas progresistas de un gobierno que intentaba combatir estas diferencias con una especie de «anacionalidad».

Por una parte el movimiento católico, mayoritariamente croata, se aliaba con ultranacionalistas y fascistas, en contra de la liberalización y la secularización del estado. Se debe recalcar que la insistencia en las cuestiones religiosas siempre estuvo vinculada de manera natural con la consecución de un mayor nivel de independencia política.

Por otro lado, en Serbia, las ideas extremistas ortodoxas empezaron a dar cada vez más importancia al culto religioso y al mito de la batalla de Kosovo, con fuertes indicaciones nacionalistas e inclinaciones anti-modernas.

Al mismo tiempo, los musulmanes de Yugoslavia, en su mayoría ubicados en el territorio de Bosnia, vieron este momento como la mejor oportunidad para expresar su insatisfacción general por la marginalización entre dos religiones dominantes cristianas y reclamar sus derechos territoriales buscando a la vez su propia identidad mediante la vuelta a la utopía del orden panislámico (Čalić 2010: 160).

Económicamente, Yugoslavia se convirtió en fuente de materias primas para los países ocupadores y a partir de ahí se produjo una dependencia de ellos cada vez mayor. Mientras tanto, Francia iba perdiendo su influencia en Yugoslavia tras la muerte del rey Aleksandar I Karađorđević. Esto propició el crecimiento de los intereses de Italia y Hungría, que además tenían campos de reclutamiento de fascistas entre las líneas croatas, principales acusados del asesinato del Rey en París (Čalić 2010: 162). Teniendo en cuenta la división interior de su país y el hecho de que Croacia podría acudir a Italia y Alemania en busca de su independencia, el actual presidente de gobierno junto con el príncipe regente Pablo concedió por primera vez la autonomía de Croacia dentro de Yugoslavia, asegurando así el acuerdo entre Serbia y Croacia. Además la idea de mantenerse neutrales en el conflicto europeo demostró ser la más prudente (Čalić 2010: 163).

En marzo de 1941, Alemania decidió invadir Grecia para ayudar a los italianos, por lo que el regente Pablo fue presionado para que Yugoslavia se adhiriera al Pacto Tripartito, con el objetivo de permitir el paso de las Fuerzas del Eje por territorio yugoslavo. El 25 de marzo el regente Pablo firmó el citado pacto en Viena e inmediatamente se inició una serie de manifestaciones en contra de la decisión del regente en Belgrado, hasta que su gobierno fue anulado. Nada más perder el apoyo en Yugoslavia y su gobierno, Hitler proclamó que

Yugoslavia se tenía que tratar como enemiga y debía ser destruida lo antes posible. Sin declaración de guerra, el 6 de abril de 1941 más de seiscientos aviones alemanes bombardearon la capital, que no contaba con ningún tipo de defensa. Once días después de esta operación «Castigo», el ejército yugoslavo tuvo que capitular (Petranović 1980b: 23).

#### **4.4. Segunda Guerra Mundial**

Los hechos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial tuvieron una enorme importancia en la construcción del imaginario cultural y sociopolítico del territorio. Esta influencia llega incluso hasta hoy. Resultaron especialmente relevantes no solo en los temas escogidos por Danilo Kiš, sino en los horizontes de expectativas desde los que fue realizada la recepción de los mismos. Los problemas respecto al europeísmo, el nacionalismo o los conflictos territoriales internos, entre otros, marcaron las ideologías de quienes analizaron el corpus que proponemos. Una vez más, se demuestra la estrecha vinculación entre ideología y juicio estético (Eagleton 1990). Por tanto, como venimos haciendo hasta el momento, conviene realizar un resumen de estos hechos para aportar una base socio-histórica al análisis crítico de la recepción.

Después de la capitulación el Reino de Yugoslavia dejó prácticamente de existir, aunque el gobierno, junto con el rey, seguía funcionando en el exilio. El país estaba dividido entre Alemania e Italia: mientras Hitler tenía planes políticos, militares y económicos porque intentaba acabar con el tratado de Versalles, asegurar el tráfico y el acceso de los recursos económicos, además de imposibilitar el desembarco de los aliados, Mussolini, por otro lado, consideraba esta parte de Europa su espacio vital y un destino imprescindible en su camino de expansión. La disputa entre los dos dictadores era constante (Petranović 1980b: 27).

Mientras, Croacia aprovechaba el momento histórico para asegurarse los resultados de una batalla por la independencia. Contando con el apoyo de los ocupadores, en el territorio de Croacia y Bosnia y Herzegovina se fundó el Estado Independiente de Croacia (NDH). El caudillo del nuevo Estado fue Ante Pavelić, quien regresó con las tropas italianas de su exilio en 1941. El gobierno formado a base de ideas de una nación superior, aria (los «ustachas»<sup>30</sup>),

---

<sup>30</sup> Los miembros de la organización nacionalista y fascista de Croacia que funcionó como estructura de gobierno del Estado Independiente de Croacia. Pavelić había fundado esta organización en Italia en 1929.

empezó a implementar leyes antisemitas y, en general, a seguir una política cercana al gobierno alemán de la época. Las acciones militares de limpieza étnica de los territorios del estado independiente de Croacia empezaron ya en 1941 y estaban dirigidos hacia judíos, ortodoxos, musulmanes y gitanos. La crueldad de estas acciones hizo que la organización empezara a perder simpatizantes, incluso entre el pueblo croata. Sabiendo que lo mejor que se puede hacer en un territorio tan heterogéneo como Yugoslavia es dividir para reinar, los alemanes nombraron a un general ultranacionalista, Milan Nedić, presidente del «gobierno nacional de salvación». Su único papel era el de controlar la resistencia en el territorio. El gobierno formado no tuvo ningún tipo de poder real, ya que todas las acciones militares, policíacas, industriales y financieras estaban en manos de alemanes. En su mayor parte se trataba de un gobierno títere, ya que incluso los serbios más nacionalistas apoyaban en realidad al monarca en el exilio (Čalić 2010: 176).

Los ocupadores alemanes e italianos se dieron cuenta rápidamente que la resistencia en este territorio jugaría un papel importante y precisamente por eso las represalias por cualquier acción de rebelión fueron especialmente duras en este territorio: solo de octubre a diciembre de 1941 más de 25.000 mujeres, niños y hombres fueron asesinados mediante estas acciones. Aparte de esto, a los Balcanes fueron enviados militares profesionales austriacos, los mismos que perdieron la Primera Guerra Mundial en estos territorios. La revancha fue brutal (Čalić 2010: 178). En relación con las diferentes represalias que se hicieron, cabe mencionar la curiosa situación de los judíos en Yugoslavia. Fueron mucho más asimilados e integrados que en el resto de países del Este, como Hungría o Rumanía. Aunque el antisemitismo estuvo presente en los círculos nacionalistas, los matrimonios mixtos fueron bastante comunes y a partir de ahí su existencia fue mucho más soportable. De hecho, en los años treinta muchos judíos alemanes o austriacos se refugiaron en Yugoslavia por la posibilidad de una vida normal durante el estado de pre-guerra (Čalić 2010: 179).

Retomando algunos detalles de la biografía de Kiš, podremos contextualizar de forma más concreta esta cuestión. Cabe destacar que esta política hacia los marginados es la que influyó decisivamente en el destino de la familia Kiš. Encontrándose en Hungría en el peor momento histórico, justo antes del comienzo de la guerra cuando las leyes anti-judías estaban en auge, los Kiš huyeron hacia Yugoslavia esperando encontrar allí la salvación. Y, como destacaba muchas veces el propio autor, el hecho de que fuera bautizado en la iglesia ortodoxa en este momento más crítico salvó la vida de gran parte de su familia, aunque no la

de su padre (PAE: 163). Había escapado al primer intento de asesinato masivo de judíos en el congelado Danubio; tras asesinarlos, llenaban huecos de hielo en el río con los cadáveres, a veces descuartizados y, al quedarse este atascado por la multitud de cuerpos, salvó su vida por un tiempo. Este detalle tan traumático de la huida de la muerte lo encontraremos a menudo en casi todas las obras de Kiš. En *Penas precoces*, por ejemplo, dominarán las memorias de un niño respecto al combate con sus traumas del padre que desaparece; como en «Notas de un loco» en el *Reloj de arena* y en fragmentos muy impactantes de *Jardín, ceniza*.

Hablando de minorías dentro de este contexto, también hay que destacar que, con los gobiernos marionetas regionales, el estatus de los judíos, serbios, gitanos y todos los «no nazis» iba empeorando. Aunque, por el hecho de que algunos altos cargos del gobierno de los ustachas estuvieran casados con judías (entre ellos el mismo Pavelić), el proceso de destrucción sistemática no tuvo lugar de inmediato, sí pasó en su debido momento por las necesidades de asimilación con el gobierno nazi (Čalić 2010: 180). El caso de la ciudad de Jasenovac, por ejemplo, fue uno de los ejemplos más claros de destrucción de cerca de medio millón de serbios, judíos y gitanos, un crimen atroz que todavía hoy representa una de las cuestiones más problemáticas para la conciliación histórica entre regiones. El número de muertos en este campo de concentración es uno de los mayores puntos de discordancia entre los países de la antigua Yugoslavia (Bataković 210: 314)

Los responsables de las atrocidades cometidas en el Estado Independiente de Croacia, en su mayor parte, encontraron refugio en Argentina o España después de la Segunda Guerra Mundial. Más adelante dedicaremos su debido espacio a la cuestión de los campos de concentración, no solo por el papel clave que jugaron en la vida de Danilo Kiš, sino también por el hecho de que marcaron el fin de una civilización, como bien constata Adorno en su célebre: «No se puede escribir poesía después de Auschwitz». Indagaremos ahora en el fenómeno de exterminio masivo en el territorio de la antigua Yugoslavia y en las formas que ha tomado a lo largo de la historia.

Teniendo por un lado a los ustashas, por el otro lado el gobierno títere serbio colaboracionista y por el tercero al rey en el exilio, el cuadro no se completaba. Los protagonistas de la rebelión serbia nacionalista fueron los «chetniks» con su representante: el general Dragoljub Mihailović. Evitando el conflicto directo con los ocupadores, esperaban el desembarco final de los aliados mientras recibían apoyo económico del gobierno serbio en el exilio, pero también del gobierno serbio colaboracionista. En condiciones muy similares a las

de los soldados de la Primera Guerra Mundial, tenían apoyo principalmente en zonas rurales en las que ofrecían protección de los alemanes e italianos. Su papel en la Segunda Guerra Mundial no queda del todo claro, ya que su postura y sus alianzas cambiaban según el estado de la guerra. Además, su relación con los partisanos sufría sus altibajos al principio, solo para convertirse al final en un estado de verdadera guerra civil (Čalić 2010: 180; Bataković 210: 318).

Los comunistas, mientras tanto, preparaban su defensa del Estado contra los ocupadores en completa ilegalidad. Los partisanos fueron soldados que tenían como su objetivo principal liberar Yugoslavia de los nazis y crear un nuevo frente para aliviar el trabajo del Ejército Rojo de los soviets. Lo que siguió fueron batallas de liberación en las que a veces los chetniks y los partisanos combatían juntos contra los nazis, pero que en la mayoría de los casos tenían lugar entre ellos mismos. Lo que empezó como guerra de liberación contra el ocupador se convirtió en una guerra ideológica. Mientras los chetniks eran monárquicos y pelearon por la vuelta del rey, los partisanos propagaron una lucha socialista con Tito al frente. Así, la enorme fama que consiguió Tito durante la guerra se debía por una parte a que Mihailović optaba por una lucha pasiva e incluso por la colaboración con los ocupadores, mientras Tito buscaba el enfrentamiento directo, asegurándose así el apoyo del pueblo y el próximo gobierno (Bataković 210: 318-324). En estas disputas de una guerra civil implícita también estuvo la semilla de la discordancia futura entre Stalin y Tito. El dictador soviético sentía una necesidad desesperante de crear otro frente con sus aliados, para que los alemanes pudieran retirar una parte de sus tropas del frente del este. Para liberarse de las sospechas de que estaba intentando soviétizar el sureste de Europa, Stalin no cumplió su promesa y no envió armas a los partisanos yugoslavos (Čalić 2010: 186). Sin embargo, Tito consiguió unir los pueblos en su lucha contra el opresor bajo el concepto de «lucha popular de liberación».

El año del cambio fue 1943, cuando Italia capituló definitivamente y los grupos de rebelión partisanos consiguieron una cantidad importante de armas y, además, de cada vez más seguidores. Debe reconocerse que una buena parte del éxito comunista en Yugoslavia se debió al enorme carisma de su líder.

Por fin, en una reunión del gobierno militar comunista del mismo año, se prohibió oficialmente la vuelta del rey al país y se promulgó la persecución de los criminales de guerra (Čalić 2010: 191).



#### **4.5. Fin de la guerra**

El aumento de poder de los partisanos y la toma del poder de los comunistas se pueden entender solo en el contexto de una guerra total, que al mismo tiempo tenía dimensiones de guerra civil y colonial, y que además había provocado tragedias de unas dimensiones desproporcionadas. Con la ocupación, la explotación y el terror de los civiles, las limpiezas étnicas, las persecuciones y las matanzas masivas –la vida al borde de la supervivencia, en suma– fueron constantes. El orden social, las identidades, los papeles, la jerarquía y los valores morales estaban profundamente tocados. Resignación, sospecha, apatía y fatalismo estaban presentes en todas las regiones junto a la lucha permanente; por si fuera poco, la pobreza y la falta de productos básicos acabó con la moral de la población (Čalić 2010: 196).

No obstante, había algo que superaba la desesperación del pueblo en aquellos momentos, más que el hambre o las vidas perdidas en las batallas de liberación. La idea yugoslava de la unión se veía cada vez más afectada y el proyecto yugoslavo emigró con el rey. La fértil tierra de crecimiento de nacionalismos e identidades cada vez más reducidas llevó a lo que podríamos llamar levemente la «homogeneización de los territorios». La idea de la limpieza étnica de las regiones heterogéneas estaba más relacionada con la eliminación de los potenciales rivales políticos que con un verdadero conflicto racista. Sabiendo que cualquier tipo de semilla diferenciadora es una posible causa de conflicto en el futuro, los ustachas crearon una mezcla de sentimiento anti-serbio junto con la ideología fascista y la necesidad de revancha, pero también con la idea de crecimiento económico. Además, ese sentimiento fue el único elemento diferenciador del régimen, ya que no contaban con ninguna legitimidad de gobierno, sino con pocos seguidores y sin un líder carismático. Debido a una eliminación sistemática de represalias, más de doscientas mil personas de origen serbio fueron desterradas del territorio de Croacia (Čalić 2010: 197).

Con la discriminación y la segregación vino también la eliminación física. En 1941 empezaron las masacres en todo el territorio de la frontera con Serbia y Montenegro. Además, nada más llegar al poder se implantó una serie de prohibiciones: desde el uso del alfabeto cirílico hasta la deportación de todos los ciudadanos nacidos en Serbia o Montenegro, la anulación de los matrimonios mixtos, los secuestros, los robos y, finalmente, las matanzas (Čalić 2010: 198). Junto con el pueblo serbio, los judíos fueron los principales objetivos de esta persecución sistemática.

Bajo el gobierno de los ustacha, la extrema derecha, siguiendo el modelo de España, formó un acuerdo tácito con los representantes católicos. Los serbios y los croatas usaban el mismo idioma, así que el único elemento diferenciador que podría determinar la identidad étnica realmente era la religión. Incluso el mismo Vaticano, informado sobre los hechos en Croacia, no osaba criticar las acciones de la iglesia católica croata, convirtiéndose así en un aliado silencioso y muy poderoso (Čalić 2010: 199).

Al mismo tiempo, con fervor homogeneizador, Mihailović pretendía desterrar y limpiar los territorios mayoritariamente serbios con su ejército. La diferencia más evidente estaba en el poder que ejercían cada uno de estos líderes militares. La idea, sin embargo, fue limpiar la frontera de Bosnia y Croacia y mantenerla exclusivamente serbia (Čalić 2010: 204). Aniquilaciones de pueblos enteros con toda su población, mujeres y niños incluidos, fueron una constante en los dos bandos.

Mientras tanto los alemanes, los italianos, los húngaros, los albaneses y los búlgaros tomaban un papel activo en las limpiezas étnicas, los fusilamientos y las represalias para asimilar las regiones ocupadas. A la medida que iba avanzando la guerra las condiciones de vida de los pueblos locales se veía cada vez más privada de humanidad. Es aquí donde probablemente se pueda encontrar la respuesta al éxito de un ejército liberador –el de Tito– que pretendía aniquilar aquellas diferencias que amenazaban con acabar con toda la población. Como en todas las guerras civiles, en las represalias vengativas participaban los fanáticos nacionalistas, que además de seguir una línea ideológica aprovecharon el caos para vengarse de sus enemigos o para saldar cuentas que poco tenían que ver con la guerra. La población, normalmente, temía estos extremos por las venganzas que podrían provocar y de ahí que ofreciera poca ayuda a este tipo de organizaciones. El hecho de que durante la guerra tantas personas se acercaran al movimiento de liberación de Tito muestra el cansancio de la población de las matanzas y la falta del apoyo de las organizaciones extremistas (Čalić 2010: 201-205).

Junto con el apoyo masivo del pueblo, vino la transformación política por la que los comunistas pelearon al mismo tiempo. La lucha de liberación del ocupador fue el detonante de un cambio mucho más radical del sistema político y de una revolución social. La idea final era crear un Estado de trabajadores y campesinos libres con el Partido Comunista Yugoslavo al frente (Čalić 2010: 205).

El eje del nuevo orden fueron los consejos populares, que retomaron el control de la mayoría de las áreas de la vida pública. En todas las posiciones más importantes del Estado se puso a miembros del partido comunista, normalmente campesinos, lo que obviamente supuso una movilización social y política impresionante. Los cuerpos legales funcionaban de una manera muy elemental y la gran mayoría de los funcionarios no sabía leer ni escribir. Estas instituciones provisionales implicaban la creación de una clase pro-yugoslava, leal al Estado, que en los años de la postguerra fue el pilar del nuevo sistema (Čalić 2010: 206).

Aparte de las discrepancias económicas entre el norte y el sur del Estado y sus papeles en el desarrollo posterior del país, el partido comunista realmente tenía algunas ideas muy avanzadas, como el voto femenino, que llegó en 1942. Una de las instituciones más importantes, y símbolo de la creación del nuevo Estado, fue sin duda el ejército multinacional yugoslavo en el que en medio de la guerra civil pelearon juntas todas las partes conflictivas (Čalić 2010: 207). El ejército, sin embargo, no tenía solo el papel de defensor del Estado, sino también el de instrumento social de la creación de la nueva identidad de ese Estado. Los soldados se escolarizaban en el ejército y recibían lecciones de economía, política e ideología marxista, es decir, pasaron por un proceso de doctrina ideológica; además, se crearon los primeros ritos relacionados con la literatura y la cultura popular folclórica mientras se elevaba en todos los sentidos la figura del gran liberador, al que tenían que prestar juramento: «Camarada Tito, juramos que de tu camino no nos desviaremos».<sup>31</sup>

La falta de legitimidad de la ocupación de Yugoslavia, la miseria económica, el gobierno del terror interior y exterior, las experiencias de violencias diarias, el rey exiliado y el largo periodo de guerras hicieron posible que Yugoslavia fuera el segundo país de Europa, después de la Unión Soviética, en el que el comunismo ganó por sus propias fuerzas. Las bases tradicionales de la organización estatal fueron completamente destruidas y por primera vez un gobierno eligió atender los tres problemas claves del país: solucionar problemas sociales de los trabajadores y los campesinos, eliminar la explotación de los gobiernos exteriores y, por último, la reconciliación nacional con la ya citada fórmula «Hermandad y unión» (Čalić 2010: 209).

---

<sup>31</sup> «Druže Tito mi ti se kunemo, da sa tvoga puta ne skrenemo.»

Aunque con una admirable voluntad para superar la época de conflictos civiles de su pueblo, el gobierno comunista optó por minimizar los daños ocurridos durante la guerra. El nuevo orden comunista se basaba especialmente en la aceptación y el acercamiento de los hijos errantes, pero, pasada la euforia inicial, los muertos de la guerra marcaron un constante conflicto entre los pueblos constituyentes. Aquí volvemos de nuevo a la problemática de los campos de concentración nazis apoyados por la población local, con la que de repente todo el mundo debía vivir en unión y hermandad. Muchas raíces de los problemas posteriores vienen exactamente de estas épocas, por las cuentas no saldadas y las discrepancias básicas.

#### **4.6. Postguerra**

La liberación final llegó pronto. El país estaba enfrentándose a una postguerra severa y bastante compleja en términos regionales, políticos, religiosos, ideológicos y económicos. Había que volver a la normalidad, no solo en el día al día, sino dentro de un nuevo orden creado y con la historia de matanzas mutuas peligrosamente cercana (Berend 1996: 6). Esto no solo afectó al modo de funcionamiento del Estado y sus ciudadanos, sino también a la cultura, el arte y la vida literaria, profundamente marcados por los nuevos mitos creados y por un estilo muy definido.

Políticamente hablando, lo primero que hicieron los comunistas al llegar al poder fue fundar el departamento de protección del pueblo (OZNA). La policía secreta formó una lista de enemigos del Estado, es decir, de los colaboracionistas y los criminales de guerra. Los principales responsables, como Nedić y Pavelić, ya se habían fugado o a España o a América Latina y lo que vino después fue una limpieza ideológica en la que se condenaba prácticamente a cualquier persona que durante la guerra viviera en la ciudad o apoyara de algún modo a las fuerzas ocupadoras. Todos temían las visitas de la policía secreta (Čalić 2010: 214).

En los años de la transición Tito se mostraba como un excelente negociador y un político que sabía manejar la política exterior a la perfección. Consiguió introducir el comunismo a pesar de las abiertas objeciones de Europa y supo cómo implementarlo paulatinamente sin descubrir del todo sus intenciones ideológicas. Para hacer todo eso posible, contaba con el apoyo del pueblo que, según un diplomático británico, era de esperar, ya que la gente del este de Europa, por su experiencia en las guerras, estaba más preparada

para aceptar un régimen que prometía el orden y la seguridad, incluso a costa de las libertades políticas y personales (Čalić 2010: 219).

El pluripartidismo estaba prácticamente prohibido y la unión ideológica y la justicia social se marcaban como prioridades absolutas. Claramente, la unificación de pensamiento político afectaría a todas las esferas de la vida pública y cultural de Yugoslavia en la postguerra.

Lo que vino después fue un juego de equilibrio complejo entre las regiones y el reparto de bienes, en el que muchos historiadores encuentran las semillas de las guerras civiles posteriores. Sin embargo, como había que mostrar las fuerzas y un Estado unido, al menos aparentemente, se impuso una ideología y una educación yugoslava general que debían evitar cualquier tipo de necesidad de separación, que debían anticipar los posibles conflictos. Aunque se admitían diferentes naciones y entidades, el término «yugoslavo» estaba enormemente presente.

Todas las instituciones en las regiones yugoslavas que tenían la más mínima indicación de simpatía hacia lo local, lo nacional y lo propio estaban cerradas, mientras nuevos proyectos de historia, educación y cultura empezaban por emprenderse. La mayoría de los intelectuales aceptaron el nuevo proyecto del régimen y participaron abiertamente en la regeneración cultural. El escritor croata Miroslav Krleža arrancó con el trabajo en la Enciclopedia de Yugoslavia y nacieron muchas editoriales y cines, así como la Asociación de Escritores. En 1954, en Novi Sad, lingüistas y escritores se pusieron de acuerdo sobre el uso de un idioma estándar, basado en el mencionado acuerdo del siglo XIX. La fórmula era que los serbios, los croatas y los montenegrinos usaran un idioma único en dos variantes, denominado «serbocroata» o «croataserbio» (Čalić 2010: 227). Las dos modalidades de alfabetos estaban igualmente reconocidas, el cirílico y el latino, y las universidades y las academias empezaron a trabajar en un diccionario único.<sup>32</sup> La extraordinaria novela del

---

<sup>32</sup> Muchos escritores de la época, que siguen vivos todavía a día de hoy, usan el término «serbocroata». En una mesa redonda en la que participaba, Mirjana Miočinović, teatrologa y traductora, editora de las obras de Kiš y ex-mujer suya, comentó que ella todavía hablaba el serbocroata. No es poco común oír usar el mismo término en el resto de Europa, aunque oficialmente el idioma como tal no existe. Actualmente existen como idiomas oficiales reconocidos el serbio, el bosnio, el croata y el montenegrino. Este hecho, aparte de hacer de los nativos de estos idiomas unos políglotas excepcionales, marca también una tendencia de separación que se inculcó en estos territorios. Por otro lado, por muy armónico que sonara la idea del uso de un único idioma con sus dos variantes, el uso del alfabeto cirílico o del alfabeto latino estaba desde el inicio condicionado por la religión: los ortodoxos usaban más el cirílico y los católicos o no ortodoxos, el latino. Todavía a día de hoy, según la Constitución de la República Serbia, los dos alfabetos siguen siendo oficialmente aceptados, aunque el mundo

premio Nobel, Ivo Andrić, *Un puente sobre el Drina*, representaba simbólicamente la esencia de la cultura yugoslava después de 1945.

#### **4.7. No habrá descanso mientras dure la recuperación<sup>33</sup>**

Recibiendo ayuda económica de las Naciones Unidas y con el proceso de reconstrucción económica que se iba implementando, Yugoslavia, con Tito al frente, estaba en camino hacia una reconstrucción general. A pesar de los numerosos problemas, estos años fueron aceptados con sumo entusiasmo y optimismo. De hecho, el periodo comprendido entre el final de la Segunda Guerra Mundial y finales de los años noventa ha sido el más largo sin conflictos en los territorios de la antigua Yugoslavia. El racionalismo de la Ilustración, el progreso técnico y la ideología del socialismo marcaron el sentimiento de que el hombre puede controlar no solo la naturaleza, sino reformar la sociedad entera según criterios racionales y normas estéticas (Čalić 2010: 230). Yugoslavia pasó de la Edad Media a la modernidad en saltos gigantescos desde la Ilustración y el clasicismo, el pre-romanticismo el romanticismo nacional y el realismo, a veces solo rozando brevemente algunas de las fases intermedias. Tras los quinientos años de la opresión del Imperio Otomano, seguidos por la ocupación del Imperio Austrohúngaro y por breves momentos de paz entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, los países de Yugoslavia estaban como mínimo descontextualizados en el repentino mundo industrial, envueltos en la única ideología que podía dar algún sentido a todos los cambios producidos. Además, el nuevo orden tenía, sin duda, un aire progresista, innovador y, sobre todo, proclamaba la paz entre los pueblos en conflicto. La planificación estatal, los conocimientos científicos y la capacidad profesional de los nuevos líderes tenían que empujar un cambio social que sobreentendía cierta difusión de las normas y los valores de la modernidad.

La educación social debía apoyar la emancipación general del pueblo y la superación de cualquier tipo de ideología, misticismo o religión. El concepto conocido como «*agitprop*» se estableció como base del funcionamiento social y presentaba la combinación de agitación

---

académico muestra claras preferencias por el cirílico. En Croacia, por ejemplo, el único alfabeto aceptado por la Constitución es el latino, mientras que la Constitución de Bosnia y Herzegovina no hace mención a los alfabetos, aunque el uso oficial muestra preferencias por el latino. Montenegro, en su peculiaridad, después de la separación oficial de Serbia, optó por el alfabeto cirílico añadiendo recientemente nuevos fonemas, cuyo uso revolucionó incluso a los propios montenegrinos.

<sup>33</sup> «Nema odmora dok traje obnova».

y propaganda. La conciencia del pueblo había que separarla de sus raíces en el estilo de vida tradicional, patriarcal y conservador, y reorientarla hacia una revolución social (Dimić 1988: 231). A pesar de una clara ideologización del Estado, se invertía mucho en la escolarización y en la educación de una nación muy afectada culturalmente por los conflictos: educación básica obligatoria, seguridad social con seguro médico garantizado, fundación de bibliotecas, universidades y organizaciones culturales fueron pilares esenciales de los que se han enorgullecido las generaciones posteriores mucho tiempo después de la caída del gobierno comunista.

Otro de los aspectos más loables fue, sin duda, la creciente importancia del papel de la mujer en la sociedad. Cada vez más las mujeres tomaban un papel activo no solo en la vida laboral, sino también en las organizaciones, y su posición era de las más avanzadas en la Europa de la época (Čalić 2010: 232). Aparte de las normas socio-culturales de la nueva época industrial, la sociedad comunista insistía en los valores socialistas: entendimiento del mundo marxista, humanismo, apertura del espíritu, solidaridad, igualdad de género y una «vida correcta» en cuanto a la vida familiar y moral. Las prioridades obvias, como las virtudes patrióticas, el amor por el Estado y la libertad, el espíritu combativo y el heroísmo, fueron pilares de esta nueva sociedad creada. La principal base del *agitprop* fue la difusión del optimismo y la alegría vital (Dimić 1988). Estas facetas de la nueva sociedad afectaron en gran medida la creación cultural y, antes que nada, la literatura. Se apreciaba especialmente mantener como enfoque principal de las obras las hazañas y el heroísmo de los guerreros de la Segunda Guerra Mundial, creando así una tendencia de literatura social enfocada en los mismos valores, como los de la nueva sociedad nacida. El entusiasmo que se respiraba en la calle no había podido ser manchado por ningún tipo de crítica o cuestionamiento del nuevo orden. Y, por mucho que insistamos más adelante en el enquete en un tipo de modelo cultural y literario completamente superado, hay que decir que era completamente justificado en el momento de su aparición y que además este entusiasmo de los primeros años de postguerra lo compartieron casi todos los intelectuales y escritores de la época.

En cuanto al ámbito literario de la postguerra inmediata en el territorio de Yugoslavia, la relación entre el realismo y la tradición es una fuente importante de ideas, temas y motivos en gran parte de la producción literaria. Aunque hay que tener en cuenta que el concepto de realismo ha ido cambiando en este periodo, la mayoría de las ideas literarias y las intenciones de los escritores de postguerra creció en el proceso de transformación del realismo clásico

hacia un proceso más moderno, más flexible y más amplio. Sin embargo, la primera fase estaba inevitablemente envuelta en una versión más simplificada, basada en la política y la ideología marxistas de la época. La etapa del realismo social tenía una normativa muy precisa y funcionaba a base de equilibrios entre los medios de la necesidad moral y política, el control totalitario de la consciencia intelectual y una fuerte motivación de prácticas políticas y revolucionarias.

En estos primeros años, como intento de seguir el paso al desarrollo cultural europeo, también apareció como respuesta inmediata a una institucionalización de la literatura la confrontación entre realismo y modernismo. Según el historiador Palavestra, esta disputa nunca había tocado temas de estética o de renovación del método realista, sino que mostraba señales de una pelea política (Palavestra 1972: 13). Esta pelea, al principio, tenía lugar en las revistas literarias y, al mismo tiempo, tenía como árbitros supremos las comisiones del partido, la agitación y la propaganda. Los dilemas de esta generación literaria giraban en torno a la dialéctica entre ética y estética (Palavestra 1972: 13).

Las reacciones de los escritores y críticos no tardaron mucho en aparecer, pero lo hicieron con mucha prudencia y sin el ímpetu revolucionario. La alternativa estaba en la misma literatura y de ahí que el esteticismo rebelde se nutriera de un tipo de purismo artístico innovador: la dislocación temporal y social de temas narrativos, la reducción de la óptica realista al detalle y con numerosos matices, la transposición alegórica y mitológica de los motivos, la poetización del procedimiento narrativo, los dobles sentidos, los símbolos herméticos y las implicaciones sombrías de la consciencia, la imaginación y el sueño, la separación de la personalidad del mundo real y la confrontación entre la esfera individual y la objetiva. Estos fueron algunos de los elementos a través de los cuales la literatura de postguerra en el territorio de la ex-Yugoslavia consiguió conectar con la literatura moderna europea, creando sin embargo un estilo propio (Palavestra 1972: 13).

#### **4.8. Yugoslavia y U.R.S.S.**

Pocos acontecimientos históricos dejaron una huella tan profunda en la historia de Yugoslavia como la famosa ruptura de Tito con Stalin, que produciría en el imaginario europeo más de una anécdota que bien han frivolidado las enormes consecuencias, bien han servido de ilustración de una relación compleja en medio de las complicadas relaciones



internacionales de la época (Bataković 2010: 350). Las consecuencias de este desencuentro influyeron no solo en la dirección política y económica del país, sino que además cambiaron la historia de la literatura yugoslava. La sensación de triunfo que vino después de la Segunda Guerra Mundial impuso sobre el estilo literario una fuerte institucionalización, retomada directamente del realismo social ruso. La revolución había traído la liberación. Los pueblos comunistas habían combatido contra el gran enemigo y la literatura iba a ser la documentación escrita de este hecho histórico. Los artistas «—«los ingenieros del alma» como les dominó Stalin—, iban a dejar constancia de todo ello siguiendo claves creativas muy claras. Yugoslavia recibió con brazos abiertos esa propuesta y se puso manos a la obra para llevar a cabo un seguimiento férreo del asunto.

Hasta la ruptura.

Al decidir no seguir órdenes soviéticas, el gobierno yugoslavo tuvo que marcar la distancia de su hasta entonces gran aliado: no solo decidieron suavizar el reino de terror revolucionario estalinista, sino que formaron un socialismo más abierto y algo más autocrítico. El éxito de esta propuesta, muchas veces cuestionado por su alcance, permitió una fuerte entrada de influencias culturales, literarias y filosóficas europeas que muy pocos estados comunistas o socialistas podían siquiera imaginar. El famoso pasaporte azul, objeto de eternas nostalgias yugoslavas, permitía movimientos libres de autores, académicos e intelectuales que volvían con las ideas más avanzadas y las implementaban bajo la custodia del régimen. La particularidad de este Estado fue precisamente la libertad condicionada que tenían los autores: seguía habiendo un control sobre la creación intelectual, pero se combinaba con una apertura esencial gracias a la posición política de Yugoslavia como tierra de nadie entre el oeste capitalista y el este socialista.

Hasta el momento de la ruptura, tanto en el ámbito cultural como en el literario, las relaciones de Yugoslavia con la Unión Soviética siempre marcaron el ritmo de progreso del país. El eterno aliado, sin embargo, consiguió fallar a su peculiar satélite más de una vez.

A Stalin no le agradaba ver otro estado comunista destacarse de la manera en que lo hizo Yugoslavia en su momento y, por otro lado, los participantes en la guerra yugoslava se veían muy insatisfechos por la falta de ayuda durante la Segunda Guerra Mundial, el muy limitado apoyo y el intento de espionaje por parte de los consejeros y los diplomáticos soviéticos (Čalić 2010: 234). Finalmente, Tito tomó el paso definitivo: declarar que

Yugoslavia no iba a ser el juguete de los intereses políticos soviéticos. En 1948 Yugoslavia fue oficialmente eliminada de la Kominform, la sucesora del Komintern<sup>34</sup>, con el pretexto de que estaba intentado implementar el capitalismo en su gobierno (Bataković 2010: 350). La ruptura con la Unión Soviética causó un grave estado de shock entre los comunistas yugoslavos, ya que, por muchas discrepancias que hubieran podido mostrar los dos líderes, Stalin había sido durante mucho tiempo una clara figura de referencia para un Estado en creación. Aparte de introducir la peculiaridad del gobierno socialista yugoslavo, la ruptura volvería a introducir unas vías de acción cuestionables en la vida política de Yugoslavia, vías que tenían la función de mantener el control político sobre los actuales enemigos de gobierno, los fieles estalinistas yugoslavos o cualquiera que pudiera haberse interpretado como tal.

Al mismo tiempo, este evento tuvo una muy importante influencia en la vida estética, cultural y literaria del territorio de Yugoslavia. Puede que ese aguante y el orgullo que mostró un país muy pequeño ante la gran Unión Soviética aseguraran cierto tipo de independencia del Estado y una forma diferente de gobernar. En literatura, aquello marcó un punto de partida para las nuevas líneas estéticas. La patética artificialidad de una literatura aparentemente democratizada, defendida por el realismo social, se basaba en la idea principal de que la literatura de una época revolucionaria tiene que servir a esta revolución. Muchas veces esto representaba algo más que un mero procedimiento estilístico. Expuesta a una presión ideológica, la literatura de la postguerra inmediata se resistía a las influencias exteriores. Tal y como comenta Palavestra, después de la ruptura con la Kominform las condiciones generales políticas cambiaron por completo y fue entonces cuando empezó a debilitarse la influencia ideológica de la literatura oficial basada en el realismo social ruso (Palavestra 1972: 11).

La resistencia latente de las fuerzas literarias empezó a ser aceptable. Lo que hasta ese momento había sido una literatura de ideas revolucionarias del pueblo, envuelta en el espíritu romántico de idealización de lo primitivo y lo simple, muy rápidamente pasó a representar el símbolo del dogma vulgar del realismo (Palavestra 1972: 11). A partir de ahí, toda relación con el realismo en la literatura de posguerra a partir de los años cincuenta pasó por un

---

<sup>34</sup> La Kominform era el buró informático de los países comunistas, formado en Polonia con la idea de facilitar la coordinación entre partidos comunistas de los países bajo el control soviético y partidos «hermanados» de Occidente. Contaba con nueve miembros: U.R.S.S., Yugoslavia, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía, Bulgaria y partidos comunistas de Francia e Italia (Bataković 2010: 350).

proceso bastante esquizofrénico de adaptación, revitalización y aceptación de esta corriente literaria.

La conferencia de Miroslav Krleža, en el Congreso de la Unión de los Literarios Yugoslavos en Ljubljana en 1952, fue el acontecimiento principal para la corriente alternativa en contra del canon del realismo social en la literatura yugoslava. La voz de Krleža, aunque muy poderosa, sonaba en soledad. Su actitud, sin embargo, fue síntoma de las vanguardias que sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial (Vladiv-Glover 2004: 62).

Políticamente hablando Yugoslavia, con Tito al frente, consiguió llevar a cabo la ruptura con el frente soviético con éxito y, además, inició la homogeneización interna al estilo: «un país, una nación, un partido». Unificar un país históricamente enfrentado fue un logro que aseguró a Tito incluso la admiración de sus oponentes. No mucho después salió a la luz el alto precio que se tuvo que pagar para el gran éxito yugoslavo. No hay que ignorar el hecho de que Tito fue educado en las ideas estalinistas desde muy joven y, llegado el momento de la verdad, no tuvo reparos en usar el mismo tipo de herramienta estalinista para combatir a sus enemigos políticos (Bataković 2010: 351). Inmediatamente después de la ruptura con Stalin y del acercamiento al oeste de Europa, empezó la persecución de todos los comunistas que seguían fieles a Moscú. De un día a otro, algunos de los pilares de la doctrina estatal dejaron de tener validez. Este proceso encontró desprevenida a mucha gente. Para todos aquellos que no habían podido adaptarse a los cambios, se emplearon diferentes tipos de métodos de re-adaptación. El más común fue el de enviar a los presos políticos a los infames campos de trabajo, como *Goli Otok* (La isla desnuda), para que ahí pudieran pasar por un proceso de re-educación a través de labores devastadoras y exigentes. Los prisioneros, entre los cuales había incluso guerreros de la Segunda Guerra Mundial, fueron tratados brutalmente. Se estima que alrededor de 16.000 personas fueron enviadas a la isla y unas 3.000 no salieron vivas de allí (Čalić 2010:237). No antes de que el escrito Dobrica Ćosić fuera a visitar estos campos de concentración y diera su visión del horror que se vivía allí, estos sitios se habían cerrado definitivamente en 1954. Sin embargo, hay varias interpretaciones del papel de este escritor y político serbio en el funcionamiento de la isla. Como muchos intelectuales de la época, Ćosić pasó de ser un funcionario comunista a convertirse en uno de los líderes de los nacionalistas.

Con esto volvemos al tema de las «limpiezas ideológicas» que tanto han marcado la obra de Kiš, pero también a uno de los reproches que siempre recibía por parte de los críticos

ideológicos. Como vamos a mencionar más adelante con detalle, una de las obras más polémicas de Kiš, *Una Tumba para Boris Davidovich*, trata el tema de los campos de concentración soviéticos y las víctimas no reconocidas por parte de la izquierda europea. En numerosas entrevistas que dio en su momento, Kiš igualó sin duda ninguna los efectos de los campos de concentración nazis y los campos de concentración estalinistas (PAE: 122). A todo eso añadiremos el hecho de que al final de su vida Kiš grabó el documental *Goli život* (*La vida desnuda*, 1989), en el que reflejó la vida de dos mujeres judías que habían pasado tanto por el campo de concentración nazi como por el campo de concentración yugoslavo. Este hecho tuvo diferente recepción entre adversarios y seguidores de Kiš, como ya veremos más adelante: mientras unos lo veían como un seguimiento lógico de las obsesiones temáticas y éticas de Kiš, otros vieron una reacción atrasada del escritor que quería guardar su imagen forzada de disidente.<sup>35</sup>

De todas formas, debido a la esquizofrenia estatal por la que pasaba Yugoslavia en la época, cabe pensar que muchos intelectuales, escritores o académicos tardaron en reaccionar ante esta situación en el momento de su aparición, ya que el precio de un compromiso así era demasiado alto y la sensación de vivir en un estado policial aumentaba con el tiempo.

#### **4.9. Organización interior**

Enfrentados a un estado de cambios radicales, el gobierno yugoslavo optó por un tipo de organización de las regiones y las localidades en forma de autogestión innovadora. Se basaba en la teoría de que los trabajadores deberían tener el poder directamente en sus manos y no apoyarse solo en los representantes de sus partidos políticos (Čalić 2010: 238). Aunque la práctica mostraba los lados oscuros de la idea utópica, el cambio en la idea económica y política tuvo repercusiones para la vida cultural. Después de la limpieza del partido, realizada tras la ruptura con Stalin, el Estado se permitía un tratamiento levemente liberal con sus

---

<sup>35</sup> Una de las últimas cosas que hizo el autor antes de su muerte fue grabar este documental que tiene como temática principal la comparación entre los campos de concentración yugoslavos y los campos de concentración nazis. Desde la perspectiva de dos mujeres de origen judío, que había pasado tanto por uno como por otro horror, se narran los hechos ocurridos y las atrocidades sufridas. En estas descripciones tan sumamente paradójicas, las víctimas casi igualaban las condiciones de los dos sitios haciendo así una crítica inimaginable en de la época del auge del comunismo. El documental fue grabado casi diez años después de la muerte de Tito y su título hacía referencia al infame campo de concentración: *La isla desnuda* (*Goli život*. Guión de Danilo Kiš y Aleksandar Mandić; dirección de Aleksandar Mandić, Belgrado: Avala Film, 1989).

críticos, mientras no pusieran en duda la esencia del socialismo y la idea de «unión y hermandad». Según la historiadora Čalić, el aparato estatal usaba con gran ímpetu el sistema del palo y la zanahoria: se permitían ciertos pasos críticos, con tal de que el equilibrio se mantuviera intacto. Según el artículo 133 del Código Penal del momento, «la propaganda enemiga» y «el delito verbal» eran castigables y el resto de los crímenes se relacionaban con «terrorismo», «contra-revolución» o «conspiración». Según este código penal, los intelectuales quedaban bajo una constante amenaza de prohibición de su desempeño profesional o de sus publicaciones. Por otro lado, el régimen permitía contactos con otras culturas y viajes al extranjero, y no existía un aparato de censura estatal, cosa nada común en estados políticos similares (Čalić 2010: 242).

Por ejemplo, Borislav Mihailović Mihiz, un destacado literario y crítico serbio, tuvo que abandonar la brigada laboral como enemigo del Estado, para luego convertirse en el crítico principal en el semanal *NIN*. El joven poeta croata Goran Babić, acusado de nacionalismo por uno de sus poemas, se encargó luego de la edición de *Okò*, una revista de prestigio de la época, precisamente en la que empezó la polémica sobre *Una Tumba de Boris Davidovich* con la publicación un artículo de Dragoljub Golubović. Al mismo tiempo, tres periodistas que publicaron un poema problemático en la portada de uno de sus periódicos acabaron encarcelados. La obra satírica *Jeretička priča* (*La historia herética*, 1950), de Branko Ćopić, fue condenada públicamente por anti-comunista. Las revistas *Književne novine* o *Svedočanstva* se cerraron después de publicaciones inadecuadas. Incluso el jefe responsable de *Agitprop*, alto funcionario del Partido Comunista y hombre de confianza de Tito, Milovan Đilas, acabó en prisión por una serie de textos titulada *Anatomija jednog morala* (*Anatomía de una moral*, 1953) en la que criticaba a la élite estatal por los privilegios y por conducta inmoral. Con su libro *Nova klasa* (*Nueva clase*, 1957) Đilas ganó fama de disidente comunista. Volveremos a este caso con un poco más detalle en la segunda etapa de la recepción de Danilo Kiš (Arsić-Ivkov 2003: 120-145).

#### **4.10. Política exterior**

Entre todo lo que se podría reprochar a la época de gobierno de Tito, seguramente no estaría la política exterior. En sus años de presidencia consiguió un constante equilibrio constante entre el oeste y el este, rebelándose cuando hacía falta y esquivando conflictos

directos en la mayoría de los casos. Eso hizo que los años de comunismo en Yugoslavia no encontrasen muchos casos similares entre las repúblicas hermanadas. El gran apoyo que disfrutó Tito entre la población se debió, sin duda, justo a esta faceta de su capacidad de liderazgo.

Por otra parte, con la muerte de Stalin en 1954, las puertas de la Unión Soviética se abrieron sin que Yugoslavia se convirtiese en un país soviético más. Jrushchov pretendía mantener a Yugoslavia fuera de las influencias del oeste, pero con total libertad para seguir con el desarrollo del socialismo a su manera. De este modo, la pequeña Yugoslavia encontró su sitio respecto a la Unión Soviética, sin perder su autonomía ni su independencia (Čalić 2010: 247).

Otro proyecto en el que Tito se mostró como un excelente diplomático fue la organización del Movimiento de Países No Alineados, una unión de coexistencia pacífica y de superación de la división por bloques. Durante los años sesenta y setenta, fue su incansable embajador y su mayor esperanza. Además, así ganó aliados para su discurso independiente en todo el mundo e hizo que Yugoslavia fuese reconocida en el plano internacional, además de conseguir un tremendo prestigio personal (Berend 1996: 96). Durante su larga presidencia, Tito consiguió mantener la imagen de gobernador comunista progresista: el país no cerró sus fronteras, la gente tenía posesión del famoso «pasaporte azul» que les abría caminos por todo el mundo sin necesidades de visado y los productos y la cultura del Oeste estuvieron muy presentes e incluso bien vistos en todo el país (Berend 1996: 97).<sup>36</sup>

Los países vecinos de Yugoslavia fueron los mayores testigos de este avance internacional que lucía el país. Los edificios monumentales estalinistas, los largos caminos magistrales y los rascacielos futuristas tenían que dar sensación de apertura al mundo y de una vida muy cosmopolita. La monumentalidad y la amplitud de los espacios públicos eran indicadores de un orden nuevo y avanzado. La capital, Belgrado, fue la reencarnación de esta idea: una ciudad viva, ruidosa, llena de anuncios de marcas como Coca-Cola, Siemens o

---

<sup>36</sup> Por otro lado, el comportamiento de Tito se parecía más al de un emperador que al de un presidente de una república comunista: «In addition, he also had a strong attraction to elegance and luxury, which was even more unorthodox and visible. As a symbolic and characteristic action, from the honorarium of the translation of the History of Bolshevik Party, Tito brought a diamond ring in 1940 (!)» (Berend 1996: 45).

Volkswagen, con un aeropuerto moderno. Daba la sensación de ser un espacio futurista y muy progresista (Čalić 2010: 258).

Además, la política familiar liberal era de lo más avanzado en Europa durante los años cincuenta. Conceptos como igualdad entre los niños nacidos dentro y fuera del matrimonio, leyes liberales respecto al divorcio, participación de la mujer en el mercado laboral, aborto legal y control de nacimiento... Si se comparan con países como la España, la Italia o el Portugal de la época, muestran una clara idea de avance (Čalić 2010: 268). Aunque muchas de las ideas progresistas no dieron fecetos adecuados más adelante, se debe reconocer que hubo un intento de acercarse a la realidad que cuestionaba constantemente los valores tradicionales occidentales.

Con los cambios radicales por los que pasaba el país, surgió una nueva duda respecto a la cuestión de la identidad de su gente. Los modelos tradicionales, monárquicos, conservadores no tenían cabida en este mundo que prometía nuevas líneas de desarrollo y que además combatía contra estos valores del pasado.

Por otro lado, la identificación con los países comunistas tampoco era la adecuada, ya que la idea era proponer un nuevo modelo abierto, occidentalizado, pero con un presidente absoluto que tenía el puesto de por vida, garantizado por la Constitución. La identidad de este nuevo país creado giraba alrededor de las hazañas de sus soldados en la Segunda Guerra Mundial, el heroísmo rebelde icónico y, ¿cómo no?, alrededor del presidente Tito (Berend 1996: 45). Él fue la personificación de la nueva Yugoslavia, una figura de padre y dios. Había que definir claramente qué significaba ser yugoslavo y, por lo menos al principio, esto no causaba grandes problemas, ya que la doble lealtad se entendía como color local.

En el contexto de la obra y vida de Danilo Kiš, en este caso pasa algo muy parecido como con el idioma. Todavía a día de hoy es difícil definir el origen de la gente ilustre de estos territorios: cualquier autor, científico, intelectual, deportista de orígenes mezclados es tema de un fuerte debate. Aunque el mismo Danilo Kiš, obsesionado con el tema de identidad, se proclamaba el último escritor yugoslavo (PAE: 221), en los ensayos sobre la literatura de este de Europa, él mismo proponía como ilustrativo para sí el concepto de «escritor centroeuropeo» (VL: 33-55).

#### 4.11. Los cincuenta y los sesenta

Los finales de los años cincuenta y el principio de los años sesenta marcaron un «periodo dorado» de desarrollo del país. Un cambio profundo industrial tomó lugar junto con las libertades intelectuales y el intercambio internacional. El arte, la cultura en general y la sociedad de consumo brotaron durante este periodo. La autoreflexión crítica y las ganas del cambio se convirtieron en conceptos de uso masivo. Abandonando poco a poco el estilo socio-realista, empezó a emerger el arte más decadente y atrevido, y se creó una mezcla única entre realismo social y modernismo europeo que daría su peculiar fruto no solo en la arquitectura, la pintura y el cine, sino también en las corrientes musicales populares. Con un equilibrio constante entre la ideología comunista de un país recién liberado de medio siglo de conflictos y la entrada del capitalismo que fue más que bienvenida, se había creado una particularidad que llevaría a que las ideas finales de hermandad, unión y paz acabaran en segundo plano. Se podría decir incluso que, detrás de la fachada ideológica, la sociedad yugoslava se parecía más a una sociedad europea y esto evidentemente tenía repercusiones en el pensamiento político y económico. El ambiente más liberal y la época de las reformas incentivaron a artistas e intelectuales a un cuestionamiento crítico de la realidad yugoslava. Teniendo que actualizar el pensamiento ideológico y político, el gobierno aceptó introducir un pluralismo cada vez más amplio (Čalić 2010: 278).

Un colectivo de filósofos, sociólogos y politicólogos formaron el famoso grupo «Praxis», un proyecto cuyo enfoque principal era el alejamiento del determinismo del materialismo dialéctico, además de la puesta en primer plano de la acción libre de los individuos. Exponiendo públicamente sus ideas y críticas de la realidad yugoslava, se enfrentaban al sistema jerárquico-burocrático y defendían la introducción del sistema pluripartidario, de las libertades individuales en el socialismo y de la necesidad de democratización del Partido Comunista. Su inspiración principal eran las izquierdas occidental europea, latinoamericana y estadounidense junto con la teoría crítica del existencialismo, a partir de pensadores como Sartre, Bloch, Marcuse, Fromm o Adorno. Además en 1964 se fundó la revista *Praxis* cuyos colaboradores más destacados fueron Habermas, Bloch y Lukács (Bloch 1975, Marković-Petrović 1979).

En cine, teatro y literatura apareció un género subversivo conocido como «ola negra», cuya función principal era sacar a la luz el lado oscuro del socialismo. Con ello empezaron las prohibiciones y las censuras más fuertes. Autores como Slobodan Selenić o Dragoslav



Mihailović escribieron obras abiertamente críticas y sufrieron consecuencias por ello. Mihailović, en el libro *Kad su cvetale tikve* (*Cuando florecían las calabazas*, 1968), contó su experiencia en Goli Otok (La isla desnuda) y comparó a los partisanos con los nacionalsocialistas. Esto llevó a una prohibición inmediata de la obra, junto con la persecución de su autor.

Por otra parte, el cine se caracterizó por obras más plásticas y directas, dirigidas por Želimir Žilnik, Dušan Makavejev, etcétera, aunque en un principio la labor de los cineastas no estaba prohibida oficialmente, como en la Unión Soviética.

El teatro fue otro campo de crítica abierta contra el régimen representado por las instituciones, como los casos del Teatro de Zagreb, el Atelje 212 o el BITEF, que se definían como sitios de provocación político-pedagógica y del despertar de la consciencia general. Las obras más experimentales fueron puestas en escena durante estos años en que el teatro iba mano a mano con revistas literarias como *Krugovi*, *Polet* o *Književne novine*. Ahí se daba espacio a los escritores más experimentales, entre los cuales estaba Danilo Kiš.

Para hacer un pequeño resumen de los años sesenta en Yugoslavia, el periodo anterior de las protestas del 68 y la creación de un nuevo sentimiento de Estado, cabe decir que se trata de una particularidad casi esquizofrénica por parte de este. Es decir, Tito, dándose cuenta de que el sistema antiguo socio-comunista no podría sobrevivir, y defendiendo un Estado más abierto y más liberal, dejó cierta libertad a los portadores de esta base cultural. El hecho de que la victoria ante el estalinismo le trajera fama entre los líderes occidentales llevó a una democratización curiosa de lo que era el Estado comunista por excelencia; de ahí que los sistemas de control tradicionales no fueran una elección coherente. Sin embargo, como cualquier tipo de autocracia, por muy liberal que parezca, necesitaba controlar la actividad de los intelectuales de la época sin parecer un Estado opresor. Ahí es donde llegamos a ese equilibrio particular entre las visiones del Estado desde fuera y desde dentro. Para el resto de los países de Europa, y por mucho que no se aceptara la idea socio-comunista, Yugoslavia fue un ejemplo de desarrollo ejemplar de un Estado. Desde dentro, no obstante, los esfuerzos que mostraba el gobierno por tener un Estado más abierto se veían eclipsados por las medidas de control implícitas. Sí, se podía criticar el Estado, pero a quien llegaba a tener fama y real repercusión se le eliminaba suavemente, como en el caso de Mihailović. Sí, incluso se podía conceder premios literarios a los escritores más subversivos, porque así, contentos de que pudieran expresarse, no iban a hacer mucho daño real. Sí, se podía criticar, pero en términos

generales. La imagen y la obra del líder estaban bajo constante protección. El mito creado no se podía cuestionar. Además estaba protegido por la Constitución. Sin embargo, atando corto a los intelectuales y teniendo como puntos de comparación los países opresores, Tito demostró ser un estratega excelente respecto a la política exterior. Las cuestiones internas, sin embargo, ya empezaban a mostrar sus fallos, hasta que estallaron ante las protestas del 68.



## **LA CREACIÓN DEL HORIZONTE LITERARIO**



## **5. LA CREACIÓN DEL HORIZONTE LITERARIO**

### **5.1. El desarrollo de la prosa de postguerra**

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forma complejas entretejaduras de textos (Lotman 1981: 109).

Aunque en varios momentos hemos hablado del desarrollo de la literatura de postguerra en general, a partir de aquí nos centraremos en la prosa de la época, ya que las obras cuya recepción constituyen el objeto de nuestro estudio pertenecen precisamente a estos dos géneros: el cuento y la novela. Si anteriormente la dominación de la forma del cuento contaba con bastante presencia, ya que se consideraba el género por excelencia en la literatura serbia/yugoslava por contener lo más típico y lo mejor de su riqueza cultural, la novela seguía esperando a los autores que la elevaran a los niveles de otras culturas (Palavestra 1972: 188). Las dos formas narrativas retomaron su sitio tanto en el periodo entre las dos guerras como en la postguerra. Los límites y las diferencias más superficiales se fueron borrando y cada vez más escritores reconocidos, como Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, Rastko Petrović o Isidora Sekulić, usaron las dos formas para expresarse. Además lo que eran claras diferencias fueron siendo cada vez menos visibles.

Estos cambios formales indicaban poco a poco un cambio de la mentalidad tradicional hacía un sentimiento inminente moderno. Al mismo tiempo la narrativa mostraba inclinaciones hacia una liberación temática y una liberación de sistemas y moldes establecidos. La tendencia a incluir sentimientos más sutiles de la consciencia psicológica y elementos de la vida urbana empezó con los autores que estaban ya activos antes de la Primera Guerra Mundial (Palavestra 1972: 192). Como era de esperar, las dos guerras mundiales constituyeron fuentes importantes de temas y motivos, casi suficientes para satisfacer a cualquier escritor, pero necesariamente indicaban un estilo de reelaboración, de recomposición de los elementos textuales y de las estructuras más tradicionales. Este ímpetu guerrero y necesitado de un limitado número de temas duró, más o menos, hasta los años cincuenta. Fue entonces cuando empezaron a crearse obras con una perspectiva más amplia e innovadora (Palavestra 1972: 195). Aquí encontraron su sitio especialmente los escritores que

en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial no se identificaron con las teorías doctrinales literarias que entendían la literatura como sirviente de la revolución y en los que con éxito brotaron escritores-guerreros-revolucionarios que contaban sus propias hazañas con relativa calidad.

En el periodo de transición entre estas dos etapas, todavía se conservaba la afinidad hacia el procedimiento tradicional realista, pero adaptado a una sensibilidad más contemporánea. Ahí destacaron escritores como Erih Koš o Meša Selimović, que se lanzaron a estos cambios a una edad ya madura. Los que desde el primer momento guardaban la resistencia hacia un esquematismo vulgar eran escritores ya formados, como Veljko Petrović o la mencionada Isidora Sekulić, quienes, junto con Andrić, conseguían mantener valores vitales de la prosa narrativa y mantener la continuidad en su desarrollo (Palavestra 1972: 202).

La prosa comprometida de los jóvenes escritores de la postguerra, sin embargo, no tenía mucha experiencia o mucha educación literaria. Por eso no les costó demasiado aceptar las firmes e inflexibles reglas del realismo social para poder escribir obras de un esquematismo blanco y negro mientras interpretaban a los luchadores de las guerras de liberación como protagonistas supremos. Publicaban sus obras en revistas de jóvenes autores y realmente muy pocos de ellos consiguieron desarrollar algún tipo de individualidad durante este periodo. Uno de los que lo consiguieron fue Dobrica Ćosić, al que mencionaremos más adelante en relación con dos tipos de acercamiento literario en comparación con Kiš. La práctica política de determinar los temas y tareas de la literatura aptos y útiles para el procedimiento artístico dictado, la costumbre de controlar no solo el método, la fabula y los personajes –sino también figuras estilísticas–, el lenguaje y la composición de la obra literaria –en la cual no podía faltar el mensaje político adecuado– afectaron y limitaron el desarrollo creativo de las primeras generaciones de autores de la postguerra (Palavestra 1972: 205). Mantener la integridad creadora fue especialmente difícil para los escritores de prosa, ya que los poetas podían combatir con las limitaciones a niveles más simbólicos y alegóricos. Aún así, como hemos visto en el capítulo anterior con algunos ejemplos y a pesar de cierta apertura cultural, nadie podía escapar a la censura implícita del estado.

En esta primera época aparecieron también los estereotipos de conflictos entre la ciudad y el pueblo, en los que el ambiente urbano se reflejaba como un lugar destructivo, ajeno, oscuro, que lleva a conflictos trágicos. Si nos fijamos en la manera en la que se desarrolló la

economía después de la Segunda Guerra Mundial en Yugoslavia, las alabanzas a la vida primitiva y simple del pueblo y a la sabiduría popular son bastante comprensibles. Primero, porque la gran mayoría de los que lucharon en la guerra y combatieron contra el enemigo era gente del pueblo, hombres de tierra que dejaron sus oficios por una causa mayor. Fue un fenómeno bastante común para un país prácticamente agro-cultural como Yugoslavia. Algunos de los personajes más destacables de este tipo, incluso en rangos militares más altos, aparecieron en una serie de libros de Dobrica Ćosić como *Koreni* (*Raíces*, 1954), *Vreme smrti* (*Tiempo de muerte*, 1972), *Deobe* (*Divisiones*, 1961), por mencionar algunos. Por consiguiente, cuando acabó la guerra y llegó el momento del reparto de bienes, todas estas personas reclamaron su legítimo derecho a este trozo de bienestar que se les había prometido desde el principio. Desde campesinos hasta trabajadores industriales con poca educación o incluso sin ninguna empezaron a formar una gran parte de población activa. En el contexto de la creación literaria de Kiš, con esa alabanza a la vida campesina de un hombre simple se contrastaron las preocupaciones de un ser de sensibilidad moderna o, por decirlo así, urbana que poco tendía que ver con ese ideal. Además, una de las muchas insistencias del autor, precisamente cuando hablaba del concepto de «escritor centroeuropeo», fue que tanto nosotros mismos como la Europa avanzada y centrista éramos responsables de esa monoperspectiva: de los escritores yugoslavos se esperaba que se ocuparan de cuestiones «mundanas», «políticas», «escandalosas», mientras que los escritores europeos se podían dedicar a las sutilezas del espíritu. La responsabilidad del escritor yugoslavo, según Kiš, estaba en que este aceptaba el canon propuesto por la ideología revolucionaria, que poco tenía que ver con la literariedad. De las posturas del autor respecto a su tiempo histórico hablaremos más adelante en el apartado de la recepción de la obra de Kiš por él mismo.

A nivel académico y universitario aparecieron también cambios. Un país joven, que no contaba con muchos intelectuales de confianza por parte del nuevo gobierno, se apoyó por necesidad en las estructuras que encontró después de la guerra. Sin embargo, los responsables de las instituciones más prestigiosas a nivel académico tenían que aceptar ciertos tipos de adaptaciones ideológicas para poder mantener sus posiciones. De este primer momento de grietas de clases apareció un cierto rechazo hacia lo intelectual y hacia lo moderno en todos los aspectos de vida cultural. Donde más conflictos creó este fenómeno fue en la narrativa. Apoyada por la clara idea de una literatura que transmite mensajes unilaterales, esta grieta fue un obstáculo importante para cualquier tipo de improvisación o experimentación literaria en el futuro.



Todas estas condiciones se correspondían con la simplificación del procedimiento realista y siempre, cuando se comentaban trabajos de escritores, normalmente autodidactas, el énfasis de la crítica iba primordialmente hacia el contenido y los elementos ideológicos, como veremos. Una similitud exagerada entre los jóvenes narradores de la postguerra hizo posible una unificación de un organismo espiritual muy simple y bastante pobre en significados propios (Palavestra 1972: 207). Una de las razones más importantes por la que se cuestionó la crítica literaria de la época fue esta aceptación generalizada de procedimientos ideológicos (Palavestra 1972: 218).

Sin embargo, aunque el panorama literario parecía bastante gris, en estos primeros días de la postguerra esa misma literatura yugoslava apuntó algunos de sus más brillantes momentos. Viviendo aislado en la ocupación de Belgrado, Ivo Andrić escribió durante la guerra algunas de sus obras más importantes, como *Un puente sobre Drina* (1945), *Crónica de Travnik* (1945) o *La Señorita* (1945). La «época de la novela», como más tarde fue designada la recuperación de la modernidad narrativa de la postguerra, abrió el camino y rompió barreras para una modernización literaria más que necesaria (Palavestra 1972: 210).

Aparte de la aparición de algunos autores que libremente podemos calificar como clásicos de la literatura yugoslava, y por tanto configuradores de nudos institucionales, hubo una ruptura con las imposiciones literarias que, por muy tímidas que fueran al principio, abrieron el camino para los nudos figurativos que surgirían más adelante. Enfrentados a las grandes entradas ideológicas en el campo literario, muchos autores se vieron obligados a seguir las nuevas reglas para poder continuar su trabajo. No obstante intentaron no traicionar completamente la integridad creadora. Las primeras resistencias a la doctrina del realismo social empezaron en los años cincuenta y su labor subversiva se basaba prácticamente en renovar el procedimiento realista, volviendo a sus orígenes. En los nudos figurativos lo primero que se intentó superar fue la trivialidad y la simpleza de las obras que dominaban el mercado editorial, historias más románticas que realistas, de los héroes de la revolución, y un esquematismo blanco y negro de las relaciones humanas. El primero en caer fue el protagonista ideal, un guerrero iletrado pero trabajador que consigue la gloria combatiendo contra los enemigos.

Las obras de los autores que se enfrentaron a esas tendencias tendían a conceder cierta profundidad psicológica a sus protagonistas, enfrentados con lo absurdo y la destrucción propios de la guerra, con la que intentaban mostrar las consecuencias de esta falta de

humanidad y dar una visión más completa de la realidad. Este nudo figurativo afectó claramente a la estructura de las obras. Así, su forma se fue complejizando y cambiando hasta que llegaron las propuestas claves en relación con la fabula, la composición y el estilo.

Un segundo nudo figurativo se constituyó con los intentos de llevar este cargo de conciencia al ámbito de lo fantástico y lo mitológico. No menos que una obra «realista», una obra con elementos fantásticos siempre habla de la realidad actual del hombre. Casos como el de las vanguardias de los años veinte en la literatura soviética son un claro ejemplo de cómo la literatura proyectiva (Moreno 2010: 80-91) retoma un papel subversivo dentro de un estado dogmático. El fenómeno fantástico en la literatura yugoslava merece nuestra atención por el papel importante que jugó como nudo figurativo en el desarrollo de la modernidad y en su lucha contra el procedimiento realista, que había fomentado el mantenimiento de ciertas semiosferas y de ciertos nudos institucionales vinculados con la U.R.S.S. Como en todas las culturas balcánicas y eslavas con una tradición folclórica fuerte, lo fantástico en la literatura serbia apareció como señal de la profundidad y la fuerza cultural del pueblo, y ha estado presente en ella desde los primeros escritos literarios (Palavestra 1989: 9). Teniendo profundamente engendrada esta tradición literaria, no sorprende que justo estos fueran los procedimientos literarios que interaccionaran durante los nudos temporales más complejos. Además, en estos momentos de crisis de civilizaciones o de caídas de las ideologías apareció la obsesión por encontrar alternativas, soluciones y fuerzas vitales en algo aparentemente lejano a nosotros, para así en la literatura separar el «yo» creador del «nosotros» reduccionista y liberar al hombre de las reglas que gobiernan las relaciones sociales (Palavestra 1989: 11). Apoyándose al mismo tiempo en las tradiciones expresionista y vanguardista, que vinieron después de los simbolistas y de los defensores de la desintegración del realismo, los escritores modernos vieron en el procedimiento fantástico y su posibilidad alternativa un aliado perfecto. Con esquemas y variaciones diferentes, casi todos los escritores del modernismo usaron este procedimiento en menor o mayor medida; por una parte, como juego del espíritu metafísico o como abstracción estética que incentivaba lo alternativo y, por otra, como reflejo de la condición social del momento. Aunque muchas veces infravalorado como género menor, lo fantástico aguantó el paso del tiempo por su capacidad de adaptación: no solo satisfacía la necesidad creadora del juego, sin ser un juego trivial ni modo de olvido. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX en la literatura serbia se mostró también como forma de crítica de la ideología gobernante y como forma estética de

la consciencia alternativa que en algunos casos pudo llegar a ser incluso subversiva (Palavestra 1989: 28).

De todos modos, las poéticas de la literatura moderna emergente ayudaron mucho en este proceso de transición en la formación de nudos institucionales, ya que a partir de sus modelos los autores yugoslavos optaron por procedimientos que les permitían expresar las intenciones creadoras subjetivas, pero al mismo tiempo les mantenía seguros ante cualquier tipo de represalias. En ningún momento este intento de ruptura dejó de ser una huida literaria mucho más aceptable que cualquier confrontación directa o cambio formal más radical. Con todos estos esfuerzos, la literatura de la época mantenía su posición sumisa y los autores encontraron su asilo en una situación de «quietismo estético» (Palavestra 1972: 219).

A partir de aquí, nos parece conveniente comentar los principales autores y movimientos que configuraron los nudos institucionales de la literatura yugoslava de la segunda mitad del siglo XX. Puesto que para esta breve historia de la literatura nos centraremos sobre todo en los más relevantes para la semiosfera que nos interesa, recomendamos los estudios de Juez Gálvez sobre las literaturas croata (1997a), eslovena (1997b), macedonia (1997c) y serbia (1997d) si se tiene interés por una visión más completa de los autores, las obras y las tendencias de la región.

Los autores de esta primera fase de reconstrucción literaria siguen siendo muy reconocidos por su obra y han generado los nudos institucionales actuales, además de encontrarse muy relacionados con la obra de Kiš y de haber creado parte del horizonte literario de expectativas de la recepción posterior.

Ahí estaría el montenegrino Mihailo Lalić y sus obras, como *Svadba* (*La boda*, 1950) *Zlo proljeće* (*La primavera maligna*, 1953) o *Lelejska gora* (*La montaña de Lelej*, 1957), con una introspección psicológica en los territorios montañosos de la zona de Montenegro y la complejidad de un carácter cerrado de la gente ante las destrucciones de la guerra. Tendríamos a Branko Ćopić, con *Gluvi barut* (*Pólvora sorda*, 1957) y *Osma ofanziva* (*La octava ofensiva* 1964), un imprescindible de la literatura obligatoria en la enseñanza en Yugoslavia; con su lenguaje simple, su narración popular, su ritmo lento y accesible a los lectores, acerca el humor del pueblo, pero también con una prosa crítica por la que fue públicamente condenado. Dobrica Ćosić está considerado ya un clásico de la literatura serbia

y un personaje muy controvertido que ha dejado algunas de las obras más extensas sobre la destrucción de las familias durante algunos largos periodos de guerra, volviendo al pasado glorioso, pero al mismo tiempo desmitificando la práctica revolucionaria. Los pilares de su literatura son la sublimación clásica realista de la experiencia racional, expresadas a través de dilemas vitales. Debemos tener presente también a Oskar Davičo, poeta heredero de los surrealistas, quien empezó a dedicarse a la prosa a una edad ya madura y, por su experiencia como poeta, se convirtió en uno de los autores responsables de la transformación del procedimiento narrativo con novelas como *Pesma (La poesía, 1952)* *Generalbas (Generalbas, 1962)* o *Bekstva (Huídas, 1966)*. También fue alto funcionario del gobierno comunista y su papel en la realidad cultural yugoslava sigue siendo un tema controvertido. Gracias a él, Kiš consiguió publicar su primera obra: *La Buhardilla*. Aleksandar Vučo, con su trilogía –*Raspust (Licencia 1954)*, *Mrtve javke (Consignas muertas 1957)*, *Zasluge (Méritos 1963)*– y una importante experiencia europea, da forma a la novela urbana y describe las dudas y la vida de la clase intelectual, uno de los principales puntos débiles de la nueva clase creada.

Otro grupo de autores que formaron parte de la resistencia a la doctrina en estos años de la postguerra se mantuvo, incluso, fuera del marco tradicional. Ahí dominó el bosnio Meša Selimović, con su particular sensibilidad relacionada con el territorio cultural del que viene, que descubre las inexploradas vibraciones estilísticas e innovaciones en el lenguaje. Además Selimović dotó a sus personajes de una nivelación psicológica que tuvo su catarsis en obras como *Derviš i smrt (El derviche y la muerte, 1966)* y *Tvrđava (La fortaleza, 1970)*, en las que unió el espíritu oriental con las formas de la narrativa moderna. En otra línea, el escritor Vladan Desnica, quien nació en una familia serbia, aunque vivió y murió en Croacia, empezó su carrera entre las dos guerras mundiales, pero fue reconocido en 1950 con la obra *Zimsko ljetovanje (Veraneo invernal)* y más tarde en 1957 con la novela *Proljeća Ivana Galeba (Las primaveras de Ivan Galeb)*. Como uno de los primeros autores de una orientación claramente moderna en el periodo de la postguerra, Desnica rompió con todos los procedimientos narrativos conocidos hasta entonces y abogó por nuevas formas de la novela en la que dominaba una especie de monólogo intelectual. Es sumamente importante, tanto por su labor de innovación como por el debate que se creó después de la muerte del autor sobre su origen serbio- croata. Es uno de los autores representantes de la paradoja que aparecerá después de la ruptura de Yugoslavia, donde cada país intentará reclamar sus escritores siguiendo los criterios más diversos.

Otro autor sumamente controvertido por su labor política, pero un imprescindible en la literatura contemporánea, fue el croata Miroslav Krleža, quien, junto con Andrić y Selimović, forma la base de los clásicos de la literatura yugoslava. Krleža cuenta con un número elevado de obras de todos los géneros, desde los dramas y la narrativa hasta la poesía y los ensayos. Es autor de poemarios como *Balade Petrice Kerempuha* (*Baladas de Petrica Kerempuh*, 1932), de dramas como *Gospoda Glembajevi* (*Los señores Glembaj*, 1928) y *Aretej* (*Areteo*, 1963), de relatos como los de *Hrvatski bog Mars* (*Marte, dios croata*, 1922), de novelas como *Povratak Filipa Latinovicza* (*El regreso de Filip Latinovicz*, 1932) o *Zastave* (*Banderas* 1969), por mencionar algunas de sus obras. Influenciado por el impresionismo y el expresionismo alemán en su narrativa, fue un minucioso trabajador del lenguaje barroco y uno de los autores que mejor retrató la sociedad croata a través de la historia, incluyendo numerosos temas polémicos dentro de la poética moderna. Fue uno de los intelectuales croatas que llevó a cabo la *Declaración sobre el nombre y la posición de la lengua literaria croata*. Junto a los escritores ya formados se añade la vuelta de los poetas Rastko Petrović, con *Dan šesti* (*El sexto día*, 1960), y Miloš Crnjanski, quienes renovaron la novela lírica moderna y cuyas obras permanecerán seguramente en el canon a pesar del hecho de que en el momento inmediato de la postguerra fueron prohibidas. Aparte de ser uno de los escritores y poetas más importantes de la literatura serbia del siglo XX, Miloš Crnjanski fue también una figura políticamente muy marcada. Como anti-titoista y anticomunista pasó mucho tiempo en el exilio, pero volvió finalmente a Yugoslavia en 1962, la época de apertura del país. Es autor de poemarios como *Lirika Itake* (*Lírica de Ítaca*, 1919) o *Lament nad Beogradom* (*Lamento por Belgrado*, 1962), que escribió a la vuelta del exilio. También es autor de novelas histórico-líricas como *Seobe* (*Migraciones*, 1929), *Druga knjiga Seoba* (*Segundo libro de Migraciones*, 1962) y *Roman o Londonu* (*La novela de Londres*, 1972), que hoy en día gozan de un prestigio nacional e internacional enorme.

La nueva generación de escritores, cuya formación fue interrumpida por la guerra y que no habían presenciado diferentes modelos de realidad socio-literaria, se encontraban en un nudo institucional y figurativo ante el dilema de acercarse a la tradición, siguiendo así los pasos de autores con más experiencia y recorrido, o lanzarse a la ola de la modernidad que empezaba a salpicar la sociedad yugoslava de la postguerra. Así, Antonije Isaković optó por mantenerse fiel a la temática de la guerra y a cuestiones éticas en sus libros como *Velika deca* (*Niños grandes*, 1953), *Prazni bregovi* (*Orillas vacías*, 1969), *Tren 1* (*Momento 1*, 1976) y *Tren 2* (*Momento 2*, 1982), mientras que Aleksandar Tišma ofreció una literatura más

contemplativa y oscura, pero al mismo tiempo transmitió el temperamento tranquilo del norte del país, empleando observaciones vivas y acercando la literatura yugoslava al modelo central-europeo. Sus novelas, como *Knjiga o Blamu* (*El libro de Blam*, 1972), *Upotreba čoveka* (*El uso del hombre* 1976) o *Kapo* (*El Kapo*, 1987), están traducidas a numerosas lenguas europeas. Alcanzó especial fama internacional en los años noventa por un conflicto abierto con Milošević.

Aún siguiendo la línea del escapismo como rebelión, los autores optaron por una «literatura pura» dedicada a temas existenciales y a cuestiones de la vida humana que les rodeaba. El cargo de conciencia, en estos casos, se atendía a través de un proceso lento, pero aún así innovador en cuanto a la riqueza de su imaginario, y a cierta sensación de libertad que transmitían. Sumamente criticados por el gobierno, destacan aquí escritores como Miodrag Bulatović, que creaba mundos extraños, con existencias retorcidas, y personajes de estados psicológicos trastornados y del fondo vital del subterráneo en novelas como *Davoli dolaze* (*Llegan los diablos* 1955), *Crveni petao leti prema nebu* (*El gallo rojo vuela hacia el cielo* 1959) o *Ljudi sa četiri prsta* (*Gente de cuatro dedos*, 1975). El imaginario de este autor oscuro, violento, está descrito con sumo naturalismo y con un característico uso del humor negro. Aunque al final no se mantendría fiel a este camino de literarios marginados que había elegido, Bulatović sigue siendo una figura importante en la renovación literaria de la postguerra. El papel de Miodrag Bulatović en la polémica creada sobre *Una tumba para Boris Davidovich* marcó considerablemente la fama de este autor en la vida cultural yugoslava. A su lado están Radomir Konstantinović, con una prosa sumamente hermética, símbolos complejos e ideas y significados trastornados. Fue un gran teórico y ensayista de la literatura yugoslava de la postguerra, más conocido por su obra teórica *Filosofija palanke* (*La filosofía del pueblo*, 1969), aunque también por sus novelas *Čisti i prljavi* (*Los limpios y los sucios* 1958) e *Izlazak* (*La salida*, 1960). Él, Bora Ćosić –*Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (*El papel de mi familia en la revolución mundial* 1969)– y Pavle Ugrinov –quien cultiva una prosa analítica e investigadora con *Zadat život* (*La vida predeterminada* 1979)– intentaron modernizar la prosa de su momento y crear una tendencia artística nueva, constituyendo así tanto nudos figurativos como institucionales claves para la formación del horizonte de expectativas de los críticos de Danilo Kiš.

Una de las ideas principales de este intento vanguardista fue retomar la psicología del hombre urbano ante la visión del mundo pastoral de la doctrina oficial, que a su vez sería contradictoria y anti-folclórica.

## **5.2. La rebelión del 68, los años 70, el nuevo nacionalismo**

Introducimos aquí de nuevo el análisis histórico, para recorrerlo mientras abarcamos la historia de la literatura de estos años.

En muchos países de Europa, las revueltas del 68 aparecieron como el ataque de las nuevas generaciones en contra de las estructuras fosilizadas, tanto económicas como políticas. Aunque cada país tenía sus motivos específicos de protesta, la sensación general de descontento estaba en el aire.

Las protestas en Yugoslavia estaban orientadas en su mayor parte a las malas gestiones del Estado en la política interior, a la oligarquía del partido y a los localismos. Exigían mejoras de las condiciones de estudio y más derechos junto a la justicia social, que al principio les vendían como *leitmotiv*. El baile entre el capitalismo y el socialismo dio resultados no del todo satisfactorios y de repente las nuevas generaciones se enfrentaban a la discrepancia entre el dogma del progreso y un sistema que no podía dar un soporte real a esas ideas progresistas (Lukač 1968: 7). La insatisfacción general fue seguida por la caída de la primavera de Praga y la brutal entrada soviética. Como era lógico, empezaron los miedos de que Yugoslavia pudiera ser el siguiente objetivo de la U.R.S.S. La militarización del Estado empezó en ese momento. La consiguiente preparación para un posible ataque contaba de un armamento general del Estado gestionado por las regiones de manera autónoma (Petranović 1980b: 26).

Por mucho que se esforzara, el gobierno comunista no pudo eliminar completamente el nacionalismo. Además, éxitos como la victoria sobre los nazis y la eliminación de los adversarios internos no implicaban que los oponentes ideológicos dejaran de existir. Aunque es verdad que la mayoría de los enemigos del Estado habían sido eliminados después de la guerra y, poco a poco, había ido aceptando el nuevo régimen, en la lucha por los valores «auténticos» de cada nación muchos vieron la posibilidad de crear una nueva identidad.

Apoyados, además, por las organizaciones religiosas, todo el proceso avanzó mucho más rápido.

Como mencionamos anteriormente, aunque las academias y las universidades habían sido limpiadas de «colaboracionistas», la mayoría de los profesores y miembros de la academia mantenían sus posiciones después del cambio del régimen y, mientras mostraran su lealtad, podían dedicarse tranquilamente a su labor investigador. Pero, como siempre que hay una represión de una parte, las reacciones que se crean salen todavía más intensificadas: las bases del mantenimiento del sentimiento nacionalista se conservaban en historia, filosofía y literatura. Precisamente los intelectuales eran los que en los años sesenta incentivaron la ruptura de la utopía de «la unión y la hermandad» (Čalić 2010: 293-294). Aparte de eso, era el momento de poner encima de la mesa los trapos sucios de la Segunda Guerra Mundial: el número de víctimas asesinadas en los campos de concentración nazis ustachas, la cuestión de la autonomía de las dos regiones de Serbia, la transformación de un grupo religioso tradicional en una nación en el caso de los bosnios, la hegemonía de los serbios en el Reino de Yugoslavia, cuestiones políticas y lingüísticas de identidad basada en el idioma y todos los problemas que, por mucho que se insistía en que se ignoraran, brotaban entre los diferentes bandos. Al contrario de lo que se pretendía, el avance moderno socialista sirvió de catalizador para estas disputas regionales: había mucha diferencia económica entre las regiones, pero las instituciones y el poder estaban repartidos igualitariamente (Čalić 2010: 296). En este sentido, Tito se mostró menos hábil como político de lo que se esperaba en un país tan sumamente complicado como era Yugoslavia. Los comunistas intentaban mantener alejados los conflictos dando más autonomía a las minorías que lo exigían (albaneses en Kosovo, bosnios con la creación de la unión islámica) y controlando brotes nacionalistas en Croacia y Serbia. Un hecho significativo de este desencuentro fue que no consiguieran ponerse de acuerdo sobre la creación de un diccionario común y lo dejaron sin terminar en 1970 debido a las disputas internas.

Otro ejemplo significativo: escritores bosnios como Meša Selimović o Skender Kulenović fueron el sujeto de una disputa preocupante sobre la identidad de la literatura a la que pertenecían: serbia, croata o bosnio-musulmana. Parece que nadie se acordaba de la famosa identidad yugoslava; lo que siempre se presentaba como una unión ahora tenía que separarse y dividirse. Muchos escritores, como Selimović, huyeron del conflicto cambiando de ambiente (Čalić 2010: 308).



En los años setenta la presión sobre los artistas y los filósofos creció en Yugoslavia: las películas y los libros del grupo *Praxis* –ya mencionado– se prohibían cada vez más y algunos académicos empezaron a ser sustituidos en la Universidad de Belgrado. Pero la disidencia seguía siendo un hecho bastante marginal.

«La primavera croata» inició el proceso de los nacionalismos lingüísticos. Los centros de la crisis política en Yugoslavia estaban en Croacia y en Serbia, aunque otras regiones contaban ya con sus tendencias independentistas, que llegaron a enfrentarse a la política oficial del gobierno comunista: los nacionalismos brotaban como reflejos de una insatisfacción general. Por otro lado, Tito estaba enfrentado a una parte de su propio partido. Una ola de dirigentes comunistas jóvenes –Marko Nikezić, Latinka Perović y Bora Pavlović–, todos ellos altos cargos del partido, se dieron cuenta de que el sistema del gobierno comunista se tenía que adaptar a la entrada fuerte de capitalismo y cambiar su modelo de funcionamiento para poder sobrevivir. La petrificación de las estructuras del Estado y los nacionalismos crecientes fueron la mayor preocupación de este grupo de personas, por lo que se enfrentaron abiertamente a Tito. Al ver que estaba posicionado entre dos corrientes que se rebelaban, la respuesta de Tito fue aniquilar las dos y renovar la Constitución para asegurar la estabilidad del gobierno. Los tres miembros de la fracción modernista del Partido Comunista dimitieron de sus posiciones, así que el intento de la renovación del partido se dio por perdido (Petranović 1980b: 410-412).

Los años setenta fueron introduciendo paulatinamente las crisis de la unión de Yugoslavia. Cada vez más las regiones exigían más independencia, mientras el colapso industrial general desestabilizaba el modelo de la sociedad comunista de Tito y anulaba los efectos del auge económico del país. La entrada silenciosa del capitalismo hizo que las bases de la sociedad, el progreso industrial y la justicia social dejaran de funcionar. Sin embargo, con el encanto de su líder y la fama de *bon-vivant* que tenía, a modo de «rey capitalista», el sistema se mantuvo gracias a las financiaciones internas y rechazando una reforma sustancial (Čalić 2010: 324).

En 1980 la historia de la postguerra yugoslava se paralizó por completo debido a la muerte de su líder. Tito desaparecía como símbolo, como aglutinador ideológico y como vigilante.

Aparte de las crisis emocionales y la añoranza por una garantía inexistente de Estado, Yugoslavia continuó dirigiéndose hacia una crisis política y socio-psicológica profunda. La inflación subía, los gastos del Estado aumentaban y había que devolver los créditos de ese mismo Estado que se tomaron entre 1976 y 1981. El paro empezó a ser un problema grave entre los jóvenes y las diferencias económicas entre las regiones aumentaban seriamente con la nueva situación (Čalić 2010: 330). Todos los problemas latentes que se mantenían durante la época de la prosperidad brotaron de repente, así que el estado post-titoísta intentó mantener el mismo criterio de siempre encarcelando, prohibiendo y combatiendo con todas sus fuerzas cualquier indicio nacionalista que surgiera.

Sin embargo, el daño ya estaba hecho.

El país iba hacia desmesurados conflictos que no solo no podían pararse, porque representaban las consecuencias lógicas de un sistema que no funcionaba, sino que llevaron también a la peor guerra civil en la historia del país. Esto dejaría consecuencias irreversibles en el plano político, económico y cultural que se mantiene con más o menos intensidad hasta hoy en día.

Los finales de los años ochenta fueron un terreno perfecto para el auge de todas las figuras nacionalistas que esperaban precisamente ese momento con el fin de lanzarse a nuevos planos ideológicos.

En Serbia en 1987, la aparición de un político enérgico, Slobodan Milošević, que tenía apoyo tanto por parte de los nacionalistas como de los comunistas, se vio como una nueva esperanza. Además era un defensor férreo de los derechos de los serbios en la histórica región de Kosovo, en la que la convivencia de albaneses y serbios no se veía posible.

En Croacia, Franjo Tuđman, líder del nacionalismo croata, quien además estuvo encarcelado por el gobierno comunista por fomentar el sentimiento nacionalista y que reivindicaba el papel de los croatas en la Segunda Guerra Mundial combatiendo contra las estadísticas de los muertos en sus campos de concentración, se convirtió en el representante de la nueva Croacia.

En Bosnia, desde hacía un tiempo, la figura de Alija Izetbegović se igualaba en la lucha por la islamización del estado de Bosnia.

Todos sufrieron las prohibiciones y persecuciones del estado comunista y todos esperaban el momento del caos para por fin poder luchar por sus respectivas causas.

En definitiva los años ochenta estuvieron marcados por la crisis más fuerte que había sufrido el pueblo yugoslavo hasta entonces. El nivel de desesperación, la apatía, la inseguridad y la pérdida de orientación daban lugar a la resurrección de valores tradicionales y, sobre todo, religiosos. Ante la destrucción completa de una idea de Estado y una forma de vida, la gente había vuelto a las bases religiosas, que eran las únicas que ofrecían algún tipo de consuelo en un momento de gran escepticismo socio-político (Čalić 2010: 349). Las instituciones religiosas habían llenado un espacio vacío y habían permitido la creación de una nueva identidad, que era justo la contraria de la identidad del sistema en destrucción. Volvieron los mitos y las figuras nacionalistas de las épocas anteriores, alabando la historia gloriosa y poniéndola en la oposición directa con un Estado comunista en destrucción. Todo lo que se había hecho durante cuarenta años para suprimir el sentimiento nacionalista ahora había explotado como un volcán en la superficie, llevándose las víctimas correspondientes en su camino. Yugoslavia estaba abrumada por la obsesión por la historia: los temas históricos dominaban no solo la ciencia, sino también el periodismo y la literatura (Čalić 2010: 350-353). Con la destrucción completa del sistema anterior, de nuevo surgieron las preguntas de auto-entendimiento junto con las crisis de identidad: ¿quiénes somos dentro de Europa? ¿Cómo hemos llegado aquí y a quién pertenecemos? Los disidentes de la época comunista encontraban ahora un terreno fértil para su actuación. Una faceta muy característica de la literatura y el arte comprometido fue el tema de los campos de concentración de Yugoslavia: Emir Kusturica con su película *Papá está en viaje de negocios* (1985), Selenić con su libro *Očevi i oci (Padres y padrastrós)*, 1985) o Antonije Isaković con el libro *Tren 2 (Momento 2)*, 1982). Frente a esa ola de acciones comprometidas no resistió ni el mismo Kiš, grabando en su último año de vida el citado documental *La vida desnuda* sobre las dos mujeres judías que pasaron por el Goli Otok, «la versión yugoslava del estalinismo» (Beganović 2011: 205).

### **5.3. La literatura en medio de la crisis yugoslava**

En cuanto a los nudos literarios, sin embargo, esta época estuvo marcada por el seguimiento de una fuerte lucha contra la concepción petrificada y deformada del realismo narrativo y, al mismo tiempo, por la búsqueda de identidad en las literaturas nacionales de

otra parte de los autores. Esta batalla de los dos bandos ocupaba una parte muy importante de la realidad literaria desde los años setenta, apoyada naturalmente por las revueltas políticas.

Una de estas confrontaciones será nuestro directo objeto de estudio en los siguientes capítulos. Además, pondremos especial énfasis en los autores que lucharon por una literatura modernista, en contra de cualquier tipo de dogmatismo o hegemonía de las escuelas o manipulaciones ideológicas, que devolvieron el orgullo a un individualismo que estaba en peligro de aniquilación y sin el cual no se veía manera de progreso (Palavestra 1972: 292).

Todos los debates literarios se producían en las revistas, defensoras de una u otra tendencia. Sin embargo, los programas de los «realistas» y de los «modernos» muchas veces parecían simplificaciones y vulgarizaciones de las actitudes de las corrientes literarias anteriores, por lo que los conceptos de nudo institucional y nudo figurativo resultan especialmente pertinentes en esos casos. Al fin y al cabo, las separaciones entre estas corrientes presentaban más una lucha de poder dentro del mundo literario que una verdadera polarización estética de las diferentes tendencias. Como destaca el historiador de la literatura Deretić, estos años de posguerra estuvieron marcados más por los logros de autores concretos que por la aparición de un estilo o un manifiesto literario nuevo concreto (Deretić 1983: 1189). Si bien en los años cincuenta y sesenta los autores estaban intentando reconstruir las bases de la literatura tradicional e introducir los primeros elementos del modernismo, los años setenta trajeron una búsqueda de la expresión autóctona y un cambio de paradigma respecto a los conceptos de autor y receptor.

El papel del autor se desmitificó y se transmitió a otras esferas de la vida cotidiana (Deretić 1983: 1190). Aunque no hablaremos, respecto a este periodo, de una generación literaria concreta,<sup>37</sup> destacaremos algunos aspectos importantes de esta renovación literaria de los autores más importantes para nuestro estudio. Más tarde nos servirán como nudos institucionales y contextualización de muchos acontecimientos literarios que mencionaremos respecto a Kiš. Las complicadas relaciones entre estos autores se irán aclarando en la medida que el presente tema lo exija y siempre con el fin de dar una visión más completa del horizonte de expectativas que marca la recepción de la obra de Danilo Kiš.

---

<sup>37</sup> Muchos historiadores marcan este grupo de autores como «autores de mediana generación». Evitaremos este término por poco aclarador y definitorio.

Las principales características de este nudo institucional son: tendencia a temas universales, huyendo de lo local folclórico dominante; estetismo; formalismo; constructivismo, e implementación de la expresión literaria cultivada e intelectual como oposición al esquematismo de la época (Deretić 1983: 1203). En sentido más estrecho, estos autores prestaron mucha atención al uso del tiempo como recurso literario: el tiempo objetivo se hace obsoleto para las recreaciones narrativas psicológicas e íntimas y, en vez del ser el escenario en el que ocurren las cosas, el tiempo se convierte en un tema. Es evidente aquí la influencia de Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Beckett o Borges. Además, se basaron en una autonomía metafísica de las ideas y huyeron de lo didáctico (Palavestra 1972: 295). El escepticismo espiritual entró con el problema de la descomposición de los ideales, con el cual muchos autores de este grupo justificaron literariamente su sentimiento trágico de la vida y su resignación crítica, volviendo de nuevo a la poetización de la prosa, a la novela lírica, a un refugio seguro de los autores que siendo creativo y no convencional les ofrecía una satisfacción moral.

De los escritos ensayísticos y poéticas de estos autores se puede extraer un rechazo rotundo a cualquier tipo de literatura comprometida, independientemente de la tendencia ideológica que siguieran. Antes que nada valoraban la integridad creadora, una faceta bastante común de la modernidad como época, y, aún así, crearon algo que el historiador Palavestra concretizará como «literatura crítica». Más adelante detallaremos este concepto, llevándolo al terreno de la obra de Kiš, como parte de un nudo figurativo.

Uno de los autores imprescindibles de este periodo fue, sin duda, Borislav Pekić. Íntimo amigo de Kiš y algo más mayor que el resto de los autores de este grupo, probablemente fue el más innovador en cuanto a la diversidad de géneros en los que se movió a lo largo de su vida literaria. Es especialmente conocido por la aplicación alegórica de mitos bíblicos que unió al procedimiento tradicional realista y a la prosa poética de base moderna. Al mismo tiempo manejó lo fantástico y la ciencia ficción dentro de complejas composiciones y estructuras de las obras. Sin embargo, sus textos representan una crítica basada en esquemas sociales. Algunos de sus libros más llamativos son *Vreme čuda* (*Tiempo de milagros*, 1965), *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana* (*Ascenso y caída de Ícaro Gubelkijan*, 1975), *Zlatno runo* (*El vellocino de oro*, 1978) –novela sobre la odisea de una familia rumana desde la Edad Media hasta la Segunda Guerra Mundial– y *Besnilo* (*La rabia*, 1983) –una de sus primeras novelas de ciencia ficción, sobre un virus mortal que aparece en

el aeropuerto de Londres. Aparte de su labor como escritor, fue uno de los renovadores del Partido Democrático en Serbia y, por su actividad literaria, persona *non grata* del gobierno yugoslavo.

Mirko Kovač, otro amigo cercano de Kiš, destacó por la simbiosis creadora de lo racional y lo irracional en su obra, de la experiencia y la ficción, y de la unión entre lo real y fantástico. Muy criticado al principio por las atrevidas propuestas de su obra y los temas tratados, encontró la salida literaria en un tipo de escapismo respecto al mundo abstracto, pesimista, intentando sin descanso la construcción de una dimensión temporal única que venía de la obsesión de estos autores por el tratamiento literario del tiempo. Su primera novela *Gubilište* (*Cadalso*, 1962) fue criticada como demasiado pesimista. En 1965 salió su novela *Moja sestra Elida* (*Mi hermana Elida*), pero su obra más compleja y la que le trajo el mayor número de premios es la *Vrata od utrobe* (*La puerta de las entrañas* 1978).

Otro miembro de este grupo de amigos fue Filip David, quien siendo más joven que el resto siguió la línea de la renovación modernista del grupo. Con un lenguaje alegórico y a través de elementos de lo irreal y de lo fantástico, reconstruyó la visión trágica de la absurda realidad. Como único autor vivo de su grupo, David hoy en día sigue siendo muy comprometido tanto en sus escritos para la prensa como en su labor de guionista y dramaturgo. Empezó su carrera de escritor con libros de cuentos como *Bunar u tamnoj šumi* (*El pozo en un bosque oscuro*, 1964) o *Zapisi o stvarnom i nestvarnom* (*Memorias de lo real e irreal*, 1969) y mucho más tarde escribió sus primeras novelas, como *Hodočasnici neba i zemlje* (*Los peregrinos del cielo y tierra*, 1995) o *San o ljubavi i smrti* (*El sueño de amor y muerte*, 2007).

Por otro lado tenemos a Branimir Šćepanović –*Usta puna zemlje* (*La boca llena de tierra*, 1974)–, Slobodan Selenić –*Očevi i oci* (*Padres y padrastrós*, 1985)– o los directores del cine Živojin Pavlović y Dušan Makavejev, por mencionar algunos, quienes tuvieron que enfrentarse a la censura por el espíritu de la resistencia y la negación, o Dragoslav Mihailović, que trató los temas de las víctimas, del rechazo social, de la tragedia existencial, de la falta de poder en el sentido más directo, con una gran expresividad. Considerado un antihéroe de la nueva prosa, mostró con detalle la alienación de las calles de Belgrado, su lenguaje y su psicología en su obra más famosa: *Kad su cvetale tikve* (*Cuando florecían las calabazas*, 1968).

Todos ellos marcaron su tiempo literario, en medio de la correspondiente dureza de los tiempos socio-políticos. Hablar de Kiš es hablar de ellos y viceversa.

#### 5.4. La postmodernidad

Muy pocos conceptos literarios han sido objeto de tantas discordancias teóricas y críticas en la literatura serbia y en otras literaturas yugoslavas como el concepto de «postmodernidad». Como en el resto del mundo literario y filosófico occidental, casi todos discrepan respecto al concepto: desde la fecha de su aparición hasta las características del mismo o incluso la misma existencia de la postmodernidad o su naturaleza. Aunque retomaremos este tema en las páginas correspondientes a la recepción, conviene plantear aquí la problemática histórica de la postmodernidad en Serbia por la gran influencia que tuvieron las obras de Kiš en su definición.

Uno de los primeros en mencionar el concepto de postmodernidad en la literatura serbia fue Predrag Palavestra, en su obra *La literatura crítica* (Palavestra 1983). Enfatizando el carácter crítico de las obras que se consideraban postmodernas, y el hecho de que no estaban dirigidas contra el gobierno en sí sino contra un discurso dominante, insistió en que el concepto de «literatura crítica» se correspondía más con la realidad que el de postmodernidad. Palavestra comenta que la particularidad de la formación de la postmodernidad serbia está en el hecho de que en su auge fue cultivada por las generaciones de críticos literarios cercanos a la «joven prosa serbia»<sup>38</sup>, un grupo de escritores críticos y teóricos serbios que se ubicaron en la generación posterior a la de Kiš, Pavić o Kovač y que siguieron la tendencia de la literatura que desafía los procedimientos miméticos. Los autores de este grupo no solo escribieron obras de ficción, sino que también se dedicaban a la crítica y la teoría acerca del concepto (Palavestra 1983:13-14). El concepto propuesto no fue recibido con simpatías por parte de los autores de las generaciones anteriores, porque no estaban de acuerdo con una nueva ideologización de la literatura. Sin embargo, Palavestra los

---

<sup>38</sup> Mlada srpska proza: La generación de los prosistas conocida como la joven prosa serbia (Svetislav Basara, Radoslav Petkovic, David Albahari, Mihajlo Pantić) se recordará como la generación que aprovechó los resultados de las intuiciones postmodernas de Kiš y Pekić, definiendo oficialmente el término de la postmodernidad y su poética. Los jóvenes de esta generación estaban más orientados hacia la ironía que hacia la crítica y pretendían enfrentarse al modelo literario dominante y no apoyarse en su tradición (Tatarenko 2013: 16-17).

incluye como sus representantes. Así el crítico nunca renunció a esta teoría y la mantuvo en sus obras posteriores. De hecho, las líneas del criticismo postmoderno de Palavestra aparecen en las obras del siglo XXI (Tatarenko 2013: 18).

Hay muchas teorías sobre la fecha concreta de la aparición de la postmodernidad, pero hay que tomar en cuenta que los años ochenta permitieron el auge del concepto por razones históricas. Si bien la ruptura con Stalin marcó una entrada fuerte de las corrientes modernistas por el permiso implícito del gobierno de alejarse de las influencias soviéticas en la literatura, después de la muerte de Tito disminuyó radicalmente la presión ideológica sobre la cultura en general y especialmente sobre la literatura. La misma posición de Yugoslavia como equilibrio entre los dos centros del poder, en vez de una opción clara entre el capitalismo y el socialismo, fue en su esencia postmoderna (Tatarenko 2013: 14). A esta idea se suma la autora Vladiv-Glover, quien indica que la postmodernidad, como paradigma cultural, empezó a aparecer en la literatura yugoslava creada después de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de la estructura monolítica del estado comunista. Debemos indicar que las fuertes influencias del surrealismo y la vanguardia de la izquierda sobrevivieron a la guerra. Las pruebas de ello están en la reaparición de Miloš Crnjanski, que volvió del exilio en 1965. Gracias a Ivo Andrić y a Miroslav Krleža, que nunca dejaron el país, aquella generación de escritores yugoslavos nunca fue testigo de la ancha grieta entre las vanguardias y el estilo dominante del Estado, como pasaba en otros países de orientación comunista (Vladiv-Glover 2004: 35). Si además tomamos en cuenta que Krleža murió en 1985, Andrić en 1975 y Crnjanski en 1977, deducimos que tuvieron margen para la maniobra de influencias literarias e ideológicas respecto a las nuevas generaciones. A estos hechos Tatarenko añade que fue en los años setenta y ochenta cuando se publicaron las obras traducidas de Theodor Adorno, Roland Barthes, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Umberto Eco, Paul de Man, Michel Foucault y Terry Eagleton, y se leía a Borges, Cortázar, Italo Calvino, Robert Coover y Tomas Pynchon (Tatarenko, 2013: 15-16).

Aunque esta son los nudos temporales e institucionales por los que abogaríamos, debido a la lógica interacción entre hechos históricos y literarios, otros teóricos de la postmodernidad ofrecen, como Aleksandar Jerkov, diferentes soluciones que mencionaremos con más detalle en la parte de la recepción de Kiš después de su muerte, ya que incluyen directamente su obra como punto de referencia (Jerkov 1991).



Aunque, como ya mencionamos, dentro de la «problemática postmoderna» hay críticos que reniegan completamente del concepto «postmoderno», todos ellos tienen en común la idea de la importancia de la obra de Kiš en su planteamiento.

En la misma línea en que los representantes de la «primera generación» de postmodernos reniegan de este concepto, autores como Jasmina Ahmetagić presentan una crítica férrea de este concepto. Ella lo define como concepto politicólogo e ideológico que propaga la descentralización, pretende incluir todas las formas literarias, expandir sus redes y resumir casi toda la creación a su concepto. Además afirma que no existe una obra en la literatura serbia y otras literaturas yugoslavas que se pudiera denominar realmente como «postmoderna», aunque muchos teóricos encuentran la idea en las obras de Kiš y Pekić (Ahmetagić 2008: 57). La autora critica el concepto de postmodernidad en la literatura actual serbia cuando sus defensores pretenden apropiarse de procedimientos como el paso de límites entre ficción y no ficción, la levitación entre el arte y la vida, la mezcla de géneros, la eliminación de la narración omnipresente, la implementación de lo paródico y lo alegórico, las citas y la intertextualidad (Ahmetagić 2008: 13-14). Comenta además que el escritor y el crítico están en una relación muy cercana y que la literatura nunca ha dependido tanto de la crítica (Ahmetagić 2008:21).

Aceptemos la teoría que aceptemos, debemos reconocer que la problemática de la postmodernidad es un fenómeno mundial. Por este motivo, adoptaremos la idea de Vladiv-Glover, que se acerca más al contexto de la literatura serbia y de otras literaturas yugoslavas, según el cual la postmodernidad no es un periodo en la cultura europea, sino es una manera de leer y crear textos de cultura. Como procedimiento crítico definido, basado en el entendimiento especial de la lengua y la estructura del significador, la postmodernidad habría existido solo durante un par de décadas. La postmodernidad no sería nada más que un modelo de discurso y, como tal, una herramienta y al mismo tiempo una práctica (Vladiv-Glover 2004: 21-22).<sup>39</sup> Es justo esta autora la que aporta uno de los análisis más completos de las

---

<sup>39</sup> Puede ser interesante, más allá del caso que nos ocupa o quizás precisamente por él, repasar las reflexiones acerca del término por parte de un símbolo de la crítica postcolonial: Homi K. Bhabha: «Si el interés en el posmodernismo se limita a una celebración de una fragmentación de las “grandes narrativas” del racionalismo postiluminista, entonces, con todo su atractivo intelectual, sigue siendo un emprendimiento profundamente provinciano y limitado.

La significación más amplia de la condición posmoderna está en la conciencia de que los “límites” epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas. Pues la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración

obras de Kiš a partir de cierto aparato crítico postmoderno, fundamental para el entendimiento del autor.

### **5.5. Fin de siglo histórico y literario**

En las circunstancias de los movimientos políticos en el Este de Europa, con su importante influencia en todo el siglo XX, las fuerzas centrífugas se hicieron más fuertes en la multinacional Yugoslavia. Mientras los regímenes comunistas caían uno detrás de otro, la crisis sistémica yugoslava iba hacia su dramático auge. Los bloqueos políticos imposibilitaron una suave transición a un sistema democrático pluri-partidario y a un sistema de mercado sostenible. Eslovenia y Serbia estaban en un conflicto constante, similar al del resto de las regiones, y el sistema yugoslavo no encontraba remedios para este problema. Las repúblicas querían defender sus propios intereses y a nadie le parecía importar el bienestar de la unión. Económicamente hablando, el país pasaba por una terapia de choque que empezó desde la privatización y llegó al control de gastos (Čalić 2010: 367).

La independencia de Eslovenia, los problemas con la pérdida del territorio en Kosovo y las revueltas cada vez más frecuentes eran algunos de los problemas calientes del territorio. Todo estalló en Bosnia y Herzegovina, el territorio que tanto croatas como serbios reclamaban como suyo y que los bosnios consideraban su patria. Lo que vino después fue una guerra civil sangrienta, una guerra por la independencia de unos y el mantenimiento del territorio de otros que acabó retrasando la entrada al siglo XXI de todas las repúblicas yugoslavas. La ruptura sistemática del país empezó por la proclamación de independencia de Eslovenia y Croacia en 1991, seguida por el cerco de Vukovar y Dubrovnik en Croacia, el fallo del funcionamiento de las unidades internacionales que no reaccionaron ante una crisis internacional, la independencia de Bosnia en 1992 y el cerco de Sarajevo que se mantuvo activo hasta el final de la guerra. El intento de acuerdo entre el gobernador croata y el serbio sobre cómo dividir Bosnia había confundido por completo a las fuerzas internacionales y

---

poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos» (1994: 21). Bhabha insiste en los conceptos de «límite» y de «más allá», de vivir en el espacio difuso y complejo de los intersticios, donde las jerarquías y los discursos dominantes pierden su hegemonía. Cabe relacionar estas ideas con la de frontera loymaniana que hemos propuesto como fundamento teórico. En este sentido, la historia de Yugoslavia, de nuestro autor y de su recepción tendrían mucho que ver con las obsesiones del paradigma postmoderno.

había creado la sensación de un estado de guerra dentro de la guerra. Sin embargo, lo peor que salió de este conflicto fue la vuelta de las limpiezas étnicas. Las atrocidades consideradas superadas después de la Segunda Guerra Mundial habían vuelto como sistema consolidado de combate para establecer claramente la relación de poder en cada región (Čalić 2010:390).

En un territorio tan heterogéneo como era la Yugoslavia de los años noventa, establecer la relación de poder a través del miedo a la extinción era la clave del funcionamiento de la política. Aunque al principio de la guerra las limpiezas étnicas habían sido llevadas a cabo por las fuerzas serbias, a partir de 1993 los croatas y los bosnios optaron por homogeneizar también sus territorios. Bosnia se convirtió en el símbolo de la brutalidad extrema de la guerra y una mancha en la conciencia de las organizaciones internacionales. El procedimiento de limpieza era más atroz si el número de la gente «no deseable» era mayor: las estrategias iban de discriminación y amenazas a internación y deportación o maltrato y asesinatos masivos. Las limpiezas no estaban solo dirigidas a la presencia física de la gente no deseada, sino también a la aniquilación de identidades y presencias culturales. Símbolos religiosos como mezquitas e iglesias se destruían masivamente junto con las casas y las instituciones culturales para que los perseguidos no tuvieran ni el mínimo deseo de volver. Por primera vez en la historia un ex-jefe de Estado fue enviado al Tribunal Internacional de La Haya como responsable de planificación, preparación y actuación en las persecuciones masivas, los asesinatos y el genocidio. En 2003 Bosnia y Herzegovina presentó la denuncia contra la República de Serbia y acusó al pueblo serbio de genocidio, acusación que finalmente fue denegada en 2007. Los medios fueron proclamados como uno de los culpables más importantes en la guerra de Bosnia, ya que la radio, la televisión y la prensa participaban en la creación de estereotipos, difundían información falsa y apoyaban la creación de un miedo constante que, junto a las ganas de venganza, rompió todas las barreras éticas y morales de esta profesión. Tanto los medios nacionales como los internacionales participaron en el juego de la difusión de noticias atroces sin contrastes ni análisis políticos para un público asegurado (Čalić 2010: 395).

En julio de 1995 las fuerzas militares serbias entraron en la zona segura de Srebrenica. Durante el cerco de la ciudad, alrededor de 8000 personas cayeron víctimas de ejecuciones sistemáticas por parte de las fuerzas serbias, en el primer genocidio después de 1945 en Europa. Reclamando el territorio de Srebrenica –y llevados por las persecuciones anteriores en Slavonija, en Croacia, durante la primavera de 1995, durante la cual alrededor de 200.000

serbios fueron echados de sus casas, y la matanza de Nochebuena por parte de las fuerzas bosnias en 1993—, las fuerzas militares serbias participaron en la masacre que disparó la alarma en el resto de Europa. Una de las guerras más sangrientas en el territorio de Yugoslavia acabó con el acuerdo de Dayton. Se creó una tremenda sensación de decepción por parte de más de 100.000 personas asesinadas y más de dos millones de personas desterradas, y por un país respecto al que todo el mundo se dio cuenta de que la convivencia iba a ser imposible.

Las esperanzas de que la guerra de Bosnia fuera el último conflicto cayeron después de la guerra del 1999. Los «ignorados» de Dayton no querían esperar más y la organización militar de Kosovo empezó a sembrar el miedo después de una serie de ataques terroristas. Las fuerzas militares y policíacas serbias respondieron con el mismo ímpetu y el conflicto estalló en marzo de 1999, cuando la OTAN empezó el primer ataque por aire sobre Serbia y continuó haciéndolo durante los siguientes tres meses.

Lo que vino después en el territorio de Serbia y Montenegro fue el cambio del famoso cinco de octubre, cuando el pueblo serbio consiguió deshacerse del gobierno de Slobodan Milošević y así, por lo menos por un lado, llevó al final la década más difícil de embargos, sanciones, pobreza y caída general de valores éticos y morales. Los ciudadanos apoyaron estas acciones políticas y organizativas con gran entusiasmo y esperaban mucho de los gobiernos posteriores. Kosovo seguía siendo una herida abierta en la política de todos los gobiernos, ya que el Estado de Kosovo nunca se había sido aceptado como tal. Lejos de sentimientos y asociaciones históricas relacionadas justo con la región que fue el símbolo de resistencia y la cuna de la cultura e historia serbia, Kosovo se ha convertido en el gran argumento imposible de resolver. Para los políticos locales sigue funcionando como argumento emocional y, en consecuencia, completamente manipulador.

Los movimientos literarios siguieron evolucionando a pesar de que el país se desmoronaba a una velocidad impresionante. El concepto de «literaturas nacionales» vino muy bien para fomentar las grietas y la separación del núcleo yugoslavo y cada uno de los países involucrados en estos conflictos aprovechó, de una u otra manera, a sus académicos e intelectuales para esta lucha ideológica. El final de los años ochenta y el principio de los noventa constituyeron el nudo temporal más revoltoso en el mundo literario. Durante este tiempo los artistas y los académicos estaban especialmente expuestos a las presiones de sus respectivos gobiernos y por ello algunos huyeron de esta locura, exiliándose por iniciativa

propia, o se quedaron y apoyaron, por lo menos al principio, a los gobiernos del turno o incluso se convirtieron en eternos disidentes. Nuevas tendencias literarias muy opuestas salieron a la vista en este periodo y se formaron como estilos propios en unas condiciones históricas muy diferentes y directamente relacionadas con la crisis del sistema socialista de la federación yugoslava. Sin embargo, según Deretić, la literatura como concepto, independientemente de cuál fuera su actitud hacia los acontecimientos nacionales o sociales, intentaba mantenerse en las líneas de nudos literarios (institucionales y figurativos) del resto del mundo (Deretić, 1983: 1206).

Si nos fijamos en la propuesta de periodización desde la postmodernidad de la autora Tatarenko, veremos que, como era de esperar, muchas de las líneas coexistían y se solapaban en el tiempo. Los nudos se cruzan, se influyen, se retroalimentan. Así los años sesenta y los setenta pertenecerían a la proto-postmodernidad con las tendencias poéticas modernistas de la postguerra, junto con el neorrealismo y la mencionada narrativa de la realidad. Los autores dominantes serían Kiš y Pekić.

Los años ochenta y los noventa representarían, según ella, el auge de la postmodernidad, con la generación de la *joven prosa serbia*.

Al final, los años noventa y el fin del siglo se conciben como post-postmodernidad con los autores que al mismo tiempo se dedican a la literatura ergódica<sup>40</sup> (su mayor representante es Milorad Pavić), los experimentos con los géneros y el retorno a las indicaciones tradicionales de géneros miméticos y no miméticos (Tatarenko 2013: 36) como nudo figurativo.

Según algunas teorías más recientes, el año 1990 se puede considerar incluso el momento límite para la aparición de una nueva época que vendrá después de la modernidad y la postmodernidad, y que se define como «época irrealista» (Đorđić 2015: 44). Según esta teoría, desde los años noventa hasta hoy, los elementos no reales en las estructuras de las obras literarias de los autores dominantes no son solo elementos extraños, o prácticas de extrañamiento, sino aspectos esenciales de la evolución literaria y la estructura artística. De ahí que presenten aspectos cualitativos de la evolución literaria y de la producción artística. Por eso la literatura de hoy en día se sale no solo del procedimiento tradicional realista, sino

---

<sup>40</sup> Un término acuñado por Espen J. Aarseth. Se refiere al tipo de lectura que requiere la labor del lector en el proceso de las decisiones interpretativas y movimientos dentro del texto.

también de los procedimientos modernos o postmodernos (Đorđić 2015:24). Expuesta solo como una propuesta de consideración teórica, este concepto todavía no ha encontrado su fundamento en la recepción crítico-literaria, pero optamos por terminar el resumen histórico-literario con ella, puesto que, por muy poco definida que sea, muestra en qué dirección tiende a ir hoy en día la literatura del territorio de la ex-Yugoslavia.



## **INTERLUDIO I**





### ***Interludio I: Partida de nacimiento***<sup>41</sup>

*Mi padre vio la luz en la región occidental de Hungría y terminó sus estudios de comercio en la ciudad donde naciera un cierto señor Virág<sup>42</sup>, alias Leopold Bloom por la gracia del señor Joyce. Creo que la política liberal del emperador Francisco José y también el deseo de integrarse estimularon a mi abuelo a húngarizar el apellido de su hijo menor de edad; sin embargo, muchos fragmentos de la crónica familiar serán desconocidos para siempre: en 1944 a mi padre, junto con todos sus parientes, lo llevaron a Auschwitz de donde ninguno de ellos regresó.*

*Por línea materna hay entre mis antepasados un legendario héroe montenegrino quien aprendió a leer y escribir a los cincuenta años de edad y alcanzó la gloria no solo con su espada, sino también con su pluma; y hubo además una amazona que por venganza cortó la cabeza de un tirano turco. El bicho raro etnológico que represento se extingue, pues conmigo.*

*A los cuatro años de edad (en 1939), cuando en Hungría se promulgó la segunda ley judía, mis padres me bautizaron en la fe ortodoxa en la iglesia de la Bienaventurada María de Novi Sad, lo que me salvó la vida. Hasta los trece años viví en Hungría, en el lugar de nacimiento de mi padre, donde nos refugiamos huyendo de la matanza de Novi Sad en 1942. Serví en la casa de unos campesinos ricos y en la escuela recibí educación católica. La singularidad inquietante que Freud llama Heimlichkeit me dio un decisivo estímulo literario y metafísico; a los nueve años de edad escribí mis primeros poemas en húngaro: uno trataba sobre el hambre, el otro era un poema de amor por excelencia.*

*De mi madre heredé el gusto por mezclar hechos y leyendas, de mi padre la elevación y la ironía. En mi afecto hacia la literatura jugó un papel nada despreciable el hecho de que mi padre fuera el autor de la guía internacional de ferrocarriles: toda una herencia cosmopolita y literaria.*

---

<sup>41</sup> Este texto fue incluido por primera vez en la edición de *La Buhardilla* de 1983. Kiš lo leyó para un proyecto de Boris Miljković y Branimir Dimitrijević, inspirado en la breve autobiografía del autor. Se estrenó el día 25 de febrero de 1985 en el programa de radio-televisión serbia *Umetničko veče*. El texto leído por Danilo Kiš se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4lifrndI24w&t=108s>. Última fecha de consulta 31 de marzo de 2017. El texto en español se publicó en 1989 en la revista *Quimera*.

<sup>42</sup> «Flor», en húngaro

*Mi madre leyó novelas hasta los veinte años de edad cuando, para su gran decepción, se dio cuenta de que las novelas son solo inventos y dejó de leerlas. Su antipatía hacia las invenciones hasta hoy está latente en mí.*

*En 1947, con la mediación de la Cruz Roja, fuimos repatriados a Cetinje donde vivía mi tío, un conocido historiador, biógrafo y comentador de Njegoš. Inmediatamente después de mi llegada pasé un examen de ingreso para la escuela de arte. En el tribunal de examen estaban Petar Lubarda y Milo Milunović. El busto de Voltaire que tuvimos que dibujar – la copia en yeso de la estatua de Houdon – me recordó a una vieja alemana que conocí en Novi Sad y así lo eternicé. Sin embargo, me admitieron, tal vez por los otros trabajos que hice. Tardé uno o dos años en tener la preparación suficiente para la escuela secundaria. Durante ese tiempo decidí, que no obstante, haría el bachillerato.*

*Durante dos años estudié violín en la escuela de música donde fue mi maestro el viejo Simonutti, a quien llamábamos Paganini no solo por su aspecto, sino también porque le encantaban los trémolos. Precisamente cuando iba a aprender la segunda posición musical, la escuela se trasladó a Kotor. Seguí pues sin partitura: música zíngara, canciones húngaras y en las fiestas de la escuela hasta tango y vals inglés.*

*En la escuela secundaria seguí escribiendo poesía y traduje poetas húngaros, rusos y franceses, ante todo como ejercicio de estilo y de lengua: me preparaba para ser poeta, estudiaba el oficio de la literatura. El ruso lo enseñaban oficiales blancos, los exiliados de los años veinte, quienes reemplazaban a los profesores que faltaban y con la misma preparación impartían clases de matemáticas, física, francés y latín.*

*Después del bachillerato, ingresé en la Universidad de Belgrado donde fui el primero en diplomarme en la recién creada especialidad de historia de la literatura comparada.*

*Fui el lector de literatura y lengua serbocroata en Estrasburgo, Burdeos y Lille. En los últimos años he vivido en París, en el décimo distrito; y no me tortura la nostalgia; cuando me despierto, a veces no sé dónde me encuentro en realidad: oigo cómo mis paisanos se saludan y desde los radiocasetes de los coches que aparkan debajo de mi ventana me invade una música de acordeón.*

## **Danilo Kiš como semiosfera institucional**



## **6.          DANILO KIŠ COMO SEMIOSFERA INSTITUCIONAL**

Nesreća je čovekova u tome, kaže Borhes, što mu čitav život prolazi u ispravljanju onoga što je ranije napisao. Tako ove tekstove treba smatrati nekom vrstom zmijske košuljice koju sam odbacio, u grču. Ali ako odbacimo sve svoje zmijske košuljice, ne hajući za njih, šta će ostati od naše kože, od našeg bića? (P. I: 6)<sup>43</sup>

### **6.1.      Desde el concepto de literatura**

#### **6.1.1.   La poética como ruta de interpretación**

Tal y como hemos comentado en la parte metodológica de este trabajo, para analizar la recepción de la obra de Danilo Kiš nos ha parecido sumamente importante incorporar el nudo institucional de recepción fundado en el lector modelo creado por el propio autor. Al mismo tiempo que documentaba las interpretaciones de su propia obra, Danilo Kiš proporcionó opiniones sobre una gran variedad de temas, opiniones que nos ayudarán a contextualizar su papel en la literatura serbia/yugoslava, pero también para ver en qué medida la poética del autor ha marcado este nudo institucional de su recepción.

Aunque no existe ningún estudio que tome la poética de Kiš como nudo institucional de recepción, es decir, desde la construcción de un lector modelo a partir del cual se lee actualmente su obra, la poética sí será uno de los principales objetos de estudio del historiador Jovan Delić. El investigador ha dedicado a este tema varios artículos y dos obras claves (Delić 1995a; Delić: 1997a) que referenciaremos a menudo. No obstante, recomendamos acudir directamente a las palabras de Kiš por constituir en sí misma un complejo nudo donde se manifiestan entrecruzadas cuestiones históricas, personales, étnicas, literarias, filosóficas, políticas y sociales. Ni la síntesis de Delić ni la que presentamos aquí – más centrada la nuestra en la construcción del nudo de recepción que en una teoría de la imaginación o de la creatividad– son más que selecciones subjetivas desde posiciones dependientes de análisis concretos.

---

<sup>43</sup> «La desgracia de un hombre está, dice Borges, en que se pasa la vida entera corrigiendo lo que había escrito antes. Sin embargo, hay que considerar estos textos como una especie de camisa de serpiente que he rehusado en convulsión. Pero si rehusamos todas nuestras camisas de serpiente, sin preocuparnos por ellas, ¿qué quedará de nuestra piel, de nuestro ser?»

Por otra parte, cualquier estudioso de la obra de Kiš tendrá a su disposición una enorme variedad de escritos y documentos orales que servirán sin duda de guía y de válida aportación.<sup>44</sup> No es ningún misterio que Danilo Kiš no ahorra palabras a la hora de juzgar, analizar y ahondar los temas de su propia obra, de la literatura general y de la cultura de su tiempo. De hecho, marca una actitud muy clara a la hora de comentar el derecho del autor a hablar sobre sus propias creaciones:

Ko vam kaže da ne treba tražiti od pisca da tumači svoje delo? Reći ću vam, u poverenju, da je to samo jedna skorašnja smicalica koju su izmislili naši vatrogasci, jedna ofucana frazetina po kojoj je pisac budala i trbuhozborac, on ume još nekako da sroči svoje romane, ali to što je napisao to ostaje za njega tajna, to znaju samo kritičari, pogotovu ako je pisac već mrtav ili dovoljno zaošijan ka večnosti, pa pušta kritičarima i čitaocima, naravno, da oni budu kompetentni da kažu značenje i smisao onoga što je pisac rekao, da to prežvaču i pljunu pred čitaoca i pisca podjednako, pa da se drže kao stručnjaci koji su pročitali kardiogram ili dešifrovali rendgenski snimak pluća i karlice (pogotovu karlice) (HP: 272).<sup>45</sup>

Esta intensa necesidad de formar parte activa del análisis de su obra, de la recepción, de la crítica en general, probablemente partió de dos razones principales.

Por una parte, nos encontramos con el hecho de que Kiš, como teórico de la literatura además de escritor, no compartía del todo la idea romántica de la creación como inspiración ni la idea tradicional de que existe un mensaje único que aporta la obra. Sus juegos de registros y estilos indican, en realidad, una necesidad constante de descubrimiento de pistas en sus obras, creadas para un lector modelo que disfruta de la cultura y las aptitudes suficientes para seguirlas, sin remitir a un mensaje exacto que un crítico debiera revelar.

Por otro lado, viéndose absolutamente descontextualizado del aparato crítico de la segunda mitad del siglo XX, considera su obligación aportar a su obra lo que ninguno de los críticos parecía notar.

---

<sup>44</sup> Estos escritos se encuentran recopilados en varias obras, tanto por parte del autor como por parte de Mirjana Miočinović. Hemos comentado la organización, la agrupación y tipos de textos incluidos en el apartado dedicado al estado de la cuestión.

<sup>45</sup> «¿Quién dice que no hay que pedir a un escritor que interprete su obra? Os diré, en confianza, que se trata de un truco reciente que se inventaron nuestros bomberos, una desgastada frase según la cual el escritor es un loco y un ventrílocuo, que sabe de alguna forma dictar sus novelas, pero lo que ha escrito se convierte en un misterio para él, el misterio que solo conocen los críticos, especialmente si el escritor está ya muerto o suficientemente inclinado hacia la eternidad y deja que los críticos y lectores, por supuesto, sean los competentes para decir el significado y el sentido de lo que el escritor había dicho, que mastiquen y escupen todo esto ante el lector y el escritor al mismo tiempo y entonces fanfarronean de ser expertos que han leído el cardiograma o han decodificado la radiografía de los pulmones o de la pelvis (especialmente de la pelvis).»

Así, su alta consideración por el formato ensayístico se vio complementado por innumerables entrevistas y escritos recopilados una y otra vez. Es interesante contrastar las palabras de Kiš con las afirmaciones que hace Umberto Eco en su *Apostillas a El nombre de la rosa* (1980), cuando afirma que el título de la obra es solo su primera interpretación y que el autor debería morirse después de haber escrito su obra para poder allanar el camino al texto (1980: 14). Cuando Eco sostiene que «el narrador no debe facilitar interpretaciones de su obra; si no, ¿para qué habría escrito una novela, que es una máquina de generar interpretaciones?» (Eco, 1980: 9), el semiólogo italiano está en directa oposición con las opiniones de Kiš.

Sin embargo, no podemos ignorar el contexto literario en el que escriben los dos autores. Kiš escribe en Yugoslavia en 1976, el año en el que publica su problemática *Tumba* y algunos años después de haber escrito el *Reloj*, una de las obras de recepción más curiosa del conjunto de las obras de Kiš. No solo estábamos entonces en pleno auge de las peleas teórico-literarias respecto a su obra, provocadas principalmente por una acusación de plagio, en las que el autor se ve obligado a diseccionar sus libros desde un punto de vista crítico-teórico. Además el autor pasó por la publicación de dos obras más complejas, el *Reloj* y el *Jardín*, que dejaron, según comenta el propio Kiš, el aparato crítico de la época en un estado de choque en el que las obras se alababan, pero nadie realmente explicaba cuál era su gran aportación. Las palabras de Kiš, aparte de indicar sus posturas, están dirigidas a, o mejor dicho, en contra de los críticos de la época y como aviso de un autor a otros, a los escritores de la época que antes de defender los principios creadores de sus obras se dejaban llevar por la crítica y las políticas de su tiempo: «čuvajte se, mladi prijatelju, pisaca koji ne znaju šta su napisali, i zašto su to napisali, čuvajte se književnika koji zamenjuju razum anegdotom: oni ili šuruju sa večnošću (pa vas stoga niti vide niti slušaju, oni zaudaraju na lešinu) ili su budale» (PAE: 61).<sup>46</sup> Casi diez años después de estas afirmaciones, en una entrevista, Kiš comentará las palabras de Eco respecto a sus teorías, sin cambiar la opinión, pero explicándolo exclusivamente desde el punto de vista teórico. Ahí aclararía, citando a la poeta Marina Tsvetáyeva, que lo que le molestaba en la actitud de Eco era que no se daba cuenta de que cualquier creación artística está hecha por una parte por el esfuerzo y por otra parte por el

---

<sup>46</sup> «Cuidate, joven amigo, de los escritores que no saben qué es lo que escribieron y por qué lo escribieron, cuidate de los literatos que cambian el raciocinio por la anécdota: ellos o traman con la eternidad (y de ahí, no la ven ni la escuchan, apestan a cadáver) o son necios.»



milagro, la inspiración, como lo llama la poética clásica. Independientemente de cómo interpreta el propio autor su obra, siempre dejará suficiente espacio para la parte milagrosa, de la cual el mismo escritor no es consciente (VL: 183). Kiš de este modo abraza constantemente una labor didáctica dirigida al ambiente literario de la época, en sus ensayos y en sus entrevistas.

Además de este complejo punto de partida «entre las teorías de la creación y las teorías de la interpretación», apoyándonos en las opiniones de Delić, hay una razón teórico-literaria por la cual hemos optado por incluir las visiones del propio Kiš. El autor pertenece a un tipo baudelairiano de escritores: los autores que saben qué y cómo hacen las cosas; los que tienen una consciencia alta de sus escritos, los que piensan de una forma teórica e interpretan teóricamente sus textos y los textos de otros autores (Delić 1995a: 21).

Por todo ello, en este apartado trataremos las obsesiones del escritor de manera diacrónica: analizaremos el conjunto de los escritos del autor y los temas que nos servirán de apoyo en la conclusión final respecto al nudo institucional de la recepción de su obra, si algo como una «conclusión final» cabe en el propio concepto de «nudo».

### **6.1.2. El escritor y la sociedad**

Dependiendo en gran medida del contexto socio-político en el que crea, Kiš afirmará que la obra literaria vive en el espacio y el tiempo, y que está limitada y determinada por estas magnitudes, así que no se puede hablar de la obra fuera de este contexto (P. II: 21). Aunque, como veremos más adelante, prefiere llevar dicho contexto a un nivel más universal que local, nos quedamos sin embargo con las numerosas aportaciones y opiniones del autor sobre el momento histórico literario. Su visión del tiempo literario es en gran parte pesimista, crítico y negativo, a pesar de que en diferentes momentos de su vida literaria su obra fue aceptada muy positivamente. Aquí no podemos obviar el hecho de que efectivamente fue partícipe de unas circunstancias un tanto complicadas, relacionadas directamente con uno de sus libros. Fuera por su implicación personal o no, sus juicios sobre la crítica de la segunda mitad del siglo XX en el territorio de la ex-Yugoslavia continuaron siendo igual de negativos. Aunque no del todo derrotista en cuanto a la visión global de la prosperidad de la literatura serbia se refiere, sus visiones más «optimistas» son más visibles en la primera parte de su

creación literaria. Veremos así cómo la posición del autor pasará de ser un «nosotros cantamos en el desierto», en 1971 (P. I: 132), a «la banalidad es indestructible como una botella de plástico», en 1980 (HP: 270).

En este sentido Kiš veía el desarrollo de la literatura serbia de postguerra como un proceso que se movía «lentamente y en una convulsión dolorosa, con destellos de algún talento accidental y esporádico». Por eso intentó desvincularse de las teorías del naturalismo y del realismo, así como de esta idea de literatura como «reflejo de la vida cotidiana» (P. II: 17). En esta línea, Kiš afirmaba que una de las mejores obras de la época fue *Siete mil días en Siberia*, de Karlo Stajner, ya que en vez de ser un panfleto era un valioso libro de memorias. Por eso Kiš sostenía que los autores de la postguerra se equivocaron completamente de género: de ahí que en vez de tener una rica literatura llena de memorias, testimonios valiosos de las grandes experiencias y días históricos sangrientos que vivieron los escritores, dejaron por el contrario una masa de novelitas sensacionalistas en las que la realidad histórica se convirtió en teatro de títeres (HP: 282). Esto se debió, según Kiš, a una falta de conocimiento teórico básico de la literatura en el caso de los escritores. El intento de superación respecto a los «autores participantes en la guerra» por parte de los «autores testigos» había creado una literatura mimética que, por otra parte, estaba desprovista del fervor de la veracidad que aquellos habían aportado. Mientras dominaban los autores que todavía llenaban sus libros de los grandes éxitos de la revolución, esta misma revolución había dado varias vueltas de tuerca dialéctica y ellos se habrían quedado anacrónicos.

Recordemos también, que, a la vez que la realidad literaria de la época estaba intentando mantenerse equilibrada entre la entrada de las innovaciones formalistas, las estructuralistas, las del *new criticism* y el mantenimiento de lo que se denominaba «narrativa de la realidad», una adaptación del realismo social, la crítica no conseguía seguir el ritmo con las innovaciones creativas. En cierta medida esto era absolutamente lógico, ya que solían ser los autores los portadores de la novedad, mientras que los críticos seguían sus pasos.

Así, la naturaleza esquizofrénica de la posición de Kiš a la vez como autor y como crítico dio lugar a una visión más concreta, pero a la vez menos esperanzadora. Sus «acusaciones» o reivindicaciones principales estuvieron dirigidas en contra de la supremacía del procedimiento realista en la literatura serbia y la labor de la crítica respecto a ello. Kiš la deshechó por completo, por su finalidad utilitaria que, como él mismo dijo, no tenía sitio en la labor creadora:

Treba biti slep pa ne videti da se ova teorija finaliteta zasniva zapravo na analogiji sa pozitivističkom teorijom istorijskog finaliteta i sa vulgarnim tumačenjem istorijskog razvoja uopšte: kao što put ka komunizmu ide takozvanim prevazilaženjem nižih faza društvenog razvoja i društvenog ustrojstva, tako se, po toj analogiji, umetnost, a posebno književnost, kao svojevrsan sistem znakova, kreće ka svom najvišem stadijumu, ka nekoj vrsti Obećane Zemlje (...) gde Realizam nije ništa drugo do nec plus ultra umetničkog (književnog) izraza (P. I: 9).<sup>47</sup>

En lo que puso especial énfasis fue en la insistencia por romper con el aparato crítico que no hacía más que plantear una nueva versión de la misma historia de siempre. Según él, pasar del realismo crítico a la «narrativa de la realidad» no era nada más que una forma de autoengaño en el que nadie debería caer.

Es importante señalar aquí que, siendo un autor sumamente anti-comprometido en el sentido de la relación entre la literatura y la política, Kiš insistía en no mezclar un concepto con el otro. Como dijo en muchas de sus entrevistas, reservaba las conversaciones de política para los bares y las tabernas. Kiš, a pesar de que se oponía a la burocratización de la literatura, no hablaba de la política en el sentido más directo e insistía en que los procedimientos de estos dos ámbitos de la vida humana no podían ser igualados:

Kanonizacija tzv. „stvarnosne proze“ ili „kritičkog realizma“ od strane skoro celokupne naše kritike jeste samo obnavljanje stare prakse kanonizacije socijalističkog realizma: sve što nije „kritički“ uz to „realizam“ (ranije socrealizam) jeste estetizam i dekadencija, i kao takvo štetno ili bar dostojno prezrenja. (...) Ono što je pre radila državna administracija, stegom i prisilom, sada to obavlja naša slavna kritika (...) (P. II: 10).<sup>48</sup>

Sin ninguna duda, Kiš constataba que la única relación posible entre el escritor y la sociedad es la de permanente desconfianza, suspicacia y mutua ignorancia (HP: 172). La naturaleza de la profesión del escritor hace que su visión del mundo pueda ser solo crítica, ya que está en conflicto constante con la sociedad. Esta labor, sin embargo, no puede estar

---

<sup>47</sup> «Hay que ser ciego y no ver que este tipo de teoría de finalidad está basada realmente en una analogía con la teoría positivista de la finalidad histórica y con la interpretación vulgar del desarrollo histórico en general: como el camino hacia el comunismo progresa a través de la llamada superación de las fases inferiores del desarrollo social y del sistema social, así, según esta analogía, el arte, y especialmente la literatura, como un sistema de signos, se mueve hacia su estadio más alto, hacia un tipo de Tierra Prometida (...) donde el Realismo no es otra cosa que un *nec plus ultra* de la expresión artística (literaria).»

<sup>48</sup> «La canonización de la “narrativa de la realidad” o del “realismo crítico” por parte de toda nuestra crítica es solo una renovación de la antigua práctica de la canonización del realismo social: todo lo que no es “crítico” y además “realismo” (antes realismo social) es estetismo y decadencia y como tal perjudicial o por lo menos despreciable. (...) Lo que antes hacía la administración estatal, por fuerza y obligación, ahora está siendo ejecutado por nuestra famosa crítica.»

manchada por un compromiso fácil, esperado y, al final, político. El efecto de la literatura, dijo Kiš, es invisible, incalculable, transcendental e inútil al mismo tiempo. La gran traición de los literarios y los fariseos empezó cuando los escritores se convirtieron en los sirvientes de los poderosos (HP: 220). Fue precisamente esta actitud estética y política la que Kiš transmitió en su obra y que Palavestra define como «literatura crítica» (Palavestra, 1983). Sus procedimientos no eran directos, el compromiso no estaba dirigido al momento o espacio concretos, sino que representaba más una actitud hacia la realidad.

Por un lado Kiš estaba decididamente orientado hacia la crítica respecto a la lentitud de desarrollo de la crítica de la época, que aún así –por la influencia de las obras que venían de Europa– se iba adaptando poco a poco a las novedades. Incluso los poetas yugoslavos habían entrado en la base de la poesía europea y no dejaban mucho que desear si les comparamos con lo que se escribía en el mundo. De hecho, Kiš alabó su gran labor de guardianes de la eterna llama creadora diciendo: «tražio sam mesta pod suncem za sumnju, što će reći za književnost i umetnost, i za pesnike u prvom redu. Nauka i istorija ne mogu da zamene poeziju» (VL: 158).<sup>49</sup>

Sin embargo, a quienes no salvó fue a los escritores de prosa.

Aquí hay que añadir que la parte de la frustración de Kiš causada por la prosa mal narrada vino del entendimiento de la novela como «la peor de todas las convenciones» (P. II: 5), por la que es muy fácil caer en obviedades. La constante defensa de la poesía frente a la prosa hizo de las obras de Kiš un constante homenaje a la liricidad, la erudición y la detallada selección de lenguaje.

Además, la firme crítica a la prosa se debió a su propia decepción en su carrera de poeta. Al darse cuenta de que había sido «castrado por Endre Ady», ya que traduciéndole se había dado cuenta de que su racionalidad nunca le permitiría escribir poesía, Kiš trasladó al campo de la prosa las exigencias que consideraba que debía tener una obra poética. Desde ahí puso toda su fuerza contra la prosa-panfleto que parecía dominar la escena creadora de la segunda mitad del siglo XX en Yugoslavia:

---

<sup>49</sup> «He estado buscando el lugar bajo el sol para la sospecha, es decir, para la literatura y el arte, y para los poetas antes que nada. La ciencia y la historia no pueden sustituir la poesía.»

Tačnije govoreći, kod nas se još uvek piše loša proza, anahrona po izrazu i po tematici, sva oslonjena na tradiciju XIX veka, nsmela u eksperimentima, regionalna, lokalna, u kojoj je taj *couleur locale* najčešće zapravo pokušaj očuvanja nacionalnog identiteta, kao entiteta proze. (...) Što se, pak, sveta tiče, on još uvek u našoj prozi traži manje-više *ekscès*, *couleur locale* ili politički pamflet, surrogate turizma i politike (HP: 247-248).<sup>50</sup>

La novedad en la expresión prosaica, según Kiš, aparecía solo como excepción y eso se debía, en una parte muy importante, a la debilidad del carácter creador de los autores contemporáneos que confundían panfletos y libros de memoria con la literatura en su sentido más auténtico. Desde su idea de tolerancia cero hacia los conformistas, Kiš se había asegurado un lugar muy controvertido entre los autores de la época. En este camino le acompañaron Borislav Pekić, Mirko Kovač y Filip David, que no solo compartieron la visión literaria, una renovación de la expresión poética, sino también actitudes vitales también<sup>51</sup>. Algunas informaciones básicas de estos autores hemos incluido en la primera parte de este trabajo.

Para abordar la cuestión del papel del escritor en una sociedad marcada por una ideología dominante, que premia a los seguidores y propaga un estilo muy claro, describió tres tipos de autores, tres tipos de reacciones ante la responsabilidad literaria. Así, el escritor puede, en relación a su tiempo, situarse de tres modos:

1. Quedarse atrás de su tiempo por la perspectiva que tiene del mundo, su ideología, su estilo.
2. Estar dentro de su tiempo.
3. Adelantarse a su época (HP: 277-278).

El primero ataca cualquier novedad y cualquier búsqueda, porque, una vez haya descubierto el orden de las cosas, verá su propio estilo como un «humanismo» falso y peligroso. Este autor contamina con sus banalidades y se mantiene fiel a sus principios con

---

<sup>50</sup> «Para decirlo con más exactitud, en nuestro entorno todavía se escribe una mala prosa, anacrónica en temas y expresiones, apoyada enteramente en la tradición del siglo XIX, poco atrevida en los experimentos, regional, local, en la que ese *couleur locale* en la mayoría de los casos es un intento de preservación de la identidad nacional como entidad de la prosa. (...) En cuanto al mundo se refiere, este todavía busca en nuestra prosa más o menos un exceso, ese *couleur locale* o el panfleto político, subrogación del turismo y la política.»

<sup>51</sup> Preguntado una vez si se consideraba miembro de la novedosa “generación mediana”, Kiš se enfrentó a la cuestión diciendo que el concepto de “generación” no es nada más que una analogía horizontal de la crítica que, al no tener otras explicaciones de una novedad, recurre a las agrupaciones para autosatisfacerse con su papel; no del crítico, sino del historiador literario que desde el principio parte de una postura absoluta (HP: pp. 224-225).

una aterrorizadora perseverancia; curiosamente esta perseverancia es la que más aceptación disfruta entre la población.

El segundo es el que se esfuerza por mantener la sospecha como único indicador de su creación, no deja que se le canonicen, mantiene disponible el sitio para cualquier corrección y su obra –después de su muerte– será analizada desde la perspectiva de su tiempo.

El tercer tipo es el menos frecuente e incluye a aquellos que registran con su sensibilidad los acontecimientos literarios que todavía no han ocurrido, los que sin saber se sitúan entre dos épocas (HP: 279).

Aunque se tratara de un reduccionismo, la visión humorística de cada uno de ellos ilustra muy bien la sensibilidad de la época. Siguiendo la definición del propio autor, se podría concluir que la crítica mantiene el enfoque, como su objeto de estudio, en el primer tipo de escritor y, según su obra, juzga y proclama cánones. Cuando no lo definía desde un punto de vista humorístico, Kiš mostraba una visión derrotista del escritor como institución. Sostuvo firmemente que «el escritor es un anacronismo», sin siquiera tener la oportunidad de llegar a su ser auténtico: no se le lee, no se le necesita en la sociedad y es solo una carga para los editores e instituciones culturales, un loco. Porque solo un loco puede escribir libros sabiendo que nadie los va a leer (P. II: 24).

Cuando la ideología de una época concreta o un estado concreto tiene muy claro el proyecto social que lleva a cabo con las convicciones necesarias para participar en la vida política, no hay sitio para los que quieren apuntar hacia las desviaciones y encontrar en ellas las posibles respuestas a sus dudas. ¡La guerra no se ha ganado dudando, sino actuando! Desde la perspectiva del autor, el mismo principio se aplica en la literatura: la verdad está clara, sólo hay que plasmarla correctamente. Aún siendo partícipes de una ideología revolucionaria algo descafeinada, el papel de los «ingenieros del alma», como llama Stalin a los escritores, está muy claro. Desde todo ello, Kiš definió en sus declaraciones el trágico desencuentro entre el arte y la ideología: «La poesía es la sospecha. La ideología es la ausencia de la sospecha» (HP: 276).

El totalitarismo de la ideología no debería asumirse con una dosis exagerada de seriedad, por lo menos no con el mismo lenguaje. Para eso se necesita la literatura, como último refugio del sano juicio (VL: 88).

### 6.1.3. Formación teórico-crítica

En muy pocas palabras, las opiniones de Kiš sobre la crítica de su momento se reducen a lo siguiente:

1. En contra de la crítica positivista, fenomenológica, impresionista, biográfica, psicológica, psicoanalítica, en contra de la socio-crítica.
2. A favor de la crítica estructuralista, formalista, dinámica. A favor del pluralismo.

Si tenemos que referirnos a una sola obra en la que encontraríamos diseccionada la opinión del aparato crítico, esta sería, sin ninguna duda, *Lección de anatomía*. Sin embargo, nos parece interesante contextualizar estéticamente las duras palabras del autor respecto a estos temas.

Ha quedado bastante claro que Danilo Kiš estaba al tanto de todas las novedades teórico-literarias que aparecían en la época. Esto se debe en una gran parte a un nudo institucional: el hecho de que fue uno de los primeros licenciados en Literatura General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Belgrado.

Como comenta Thompson en su libro *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš* (Thompson: 2013), el Departamento de Literatura Comparada de la Facultad de Filología de Belgrado fue ignorado por un tiempo después de la Segunda Guerra Mundial debido a su acuerdo ideológico con el cosmopolitismo. La teoría literaria en la universidad todavía estaba bajo el efecto dominante de Leonid Timofeev, con las ideas marxistas y leninistas de la democratización de la forma para las masas. Aprovechando la ruptura con la *Kominform*, Vojislav Đurić (un profesor carismático que enfocaba sus clases hacia la mirada crítica sobre la poesía general, la poesía de antiguas civilizaciones y sus relaciones con la poesía popular yugoslava y sobre Homero y la *Biblia*) aprovechó el momento para organizar la Cátedra de Literatura Mundial. En 1954 Đurić consiguió su objetivo y así empezó el programa de Literatura General y Teoría de la Literatura, que incluía el *Cantar de los cantares*, el *Libro de Job*, los *Salmos*, Joyce, Kafka, literatura griega y romana, y clásicos de la literatura europea, egipcia, hindú, china, árabe y persa. Como asignaturas obligatorias se impartían cursos de tres años de teoría literaria y cursos de dos o tres lenguas extranjeras, ya que Đurić insistía en

que no se puede conocer la literatura del propio idioma si no se conocen otras literaturas.<sup>52</sup> Contratando a jóvenes expertos y mezclando la escuela francesa de la concepción histórica de la literatura comparada con los acercamientos críticos americanos, enriqueció los métodos marxistas con otras formas de interpretación. Đurić organizó así un programa que ampliaba las perspectivas, era pluralista y no dogmático, y se dedicaba a la literatura «en sí», independientemente de las corrientes políticas e ideológicas (Thompson 2013: 241-243).

Esta visión tan sumamente amplia del concepto de la literatura, junto con las corrientes teóricas contemporáneas a él, le habían servido de base trascendental tanto en su desarrollo como escritor como en el de crítico. Aparte de esto, la experiencia de Kiš como lector en diferentes universidades francesas y su curiosidad lectora habían aportado a la formación de una visión muy completa de los fenómenos literarios.

Sin duda, esta condición tan liberal de la Facultad de Filología en Belgrado no fue una regla. Si retomamos algunos datos acerca de las posturas de los académicos, de los intelectuales y de la vida cultural en general en la Yugoslavia del momento, entenderemos que era bastante lógico que Kiš se encontrara en un conflicto constante con los críticos y los responsables de la opinión pública sobre la cultura, el arte y la literatura:

Naša kritika je još uvek, i najvećim delom, tradicionalistička, pozitivistička, sociološka, skerlićevska, a kritičar je još uvek čovek koji želi da vlada idejama i ukusom, samodržački, dakle totalitaristički, i to najčešće na osnovu istih onih postulata, skerlićevskih, što će reći „realističkih“, kao da se nije za ovih poslednjih šezdeset godina ništa dogodilo u sferi duha i na planu ideja (P. II: 7).<sup>53</sup>

A partir de ahí pasó a dar su visión acerca de lo que debería hacer realmente la crítica y, de nuevo, a reivindicar el papel del escritor como receptor legítimo de su propia obra. Una gran parte de su visión se nutrió precisamente de los estructuralistas franceses y de las ideas de Barthes de que tanto el crítico como el lector y el escritor solo deberían reconstruir su propio sistema de una obra y no su mensaje (HP: 192).

---

<sup>52</sup> Una opinión presente hasta el día de hoy que se refleja especialmente en los programas de literatura obligatoria de las escuelas secundarias, en las que aparte de los «clásicos» de la literatura serbia se estudian y analizan las obras de clásicos franceses, ingleses, alemanes, italianos, españoles, etcétera.

<sup>53</sup> «Nuestra crítica es todavía, y en su mayor parte, tradicionalista, positivista, socio-crítica, hecha a lo Skerlić (crítico literario de la segunda mitad del siglo XIX, que fundó las bases de la crítica realista y positivista) y el crítico es todavía una persona que quiere gobernar las ideas y los gustos independientemente, es decir, totalitariamente y más frecuentemente a base de los postulados de la crítica a lo Skerlić, es decir, “realistas”, como si nada hubiera pasado en estos últimos sesenta años en la esfera del espíritu y en el plano de las ideas» (P. II: 7).



Aunque no se dedicaba a la crítica exclusivamente, Kiš escribió reseñas, artículos y ensayos críticos durante toda su vida. Así, cuando proporcionaba estas visiones sumamente negativas del aparato crítico, no se refería solo a los que comentaban su propia obra, sino a la crítica como procedimiento en su conjunto. Asumió el papel de orientador de la recepción artística, destacando la incapacidad de la crítica para captar y describir el procedimiento artístico que debería ser el protagonista de la crítica literaria, porque ahí se esconde en su mayor parte la literariedad de la obra. Buscar los elementos diferenciadores en los que la obra se sale del canon, en los que rompe radicalmente con la tradición, acercarse al texto como a una estructura deberían ser los objetivos principales de la crítica (PAE: 25). Sin embargo constató que:

Svi su se kritički metodi pokazali jalovim pred čudom umetničkog dela, a kritika najvećim delom zapala u ruke onih koji su ostali na pola puta između umetnosti i spoznajnih teorija umetnosti, poverovavši da je otkrićem izvesnih zakonitosti i reda u sferi umetnosti otkrila egzaktne metode za procenjivanje i vrednovanje – načinivši istu onu grešku koju je pozitivizam učinio u drugim oblastima duha, u filozofiji i antropologiji podjednako. No ni pisci nisu sedeli skrštenih ruku! Naučivši od kritike, od kritičara, da postoje određene zakonitosti koje drže kao skele, kao skelet, umetničku tvorevinu, pesmu i roman podjednako, pisci danas uspevaju da „igraju talenat“, da „imitiraju talenat“ (PAE: 43).<sup>54</sup>

Kiš insistió en crear una discusión constante. Su *modus operandi* fue la provocación y, si algo consiguió con todo esto, fue por lo menos alejar este tipo de interpretaciones de su propia obra.

Los principales adversarios del autor, los defensores de esa nueva prosa reflejada en la narrativa de lo real, combatieron sin embargo contra este tipo de críticas usando exactamente el mismo tipo de justificación formalista. Así Ljubiša Jeremić sostuvo que la oposición de la «nueva prosa» hacia la generación de Kiš no fue ninguna negación de la «forma» en nombre del «contenido», sino la señal de una nueva «forma» que estaba abierta para otros niveles de lenguaje, otros «registros temáticos», otros aspectos de la tal llamada «realidad». Y esa forma no se podía de ninguna manera reducir a un tipo de «naturalismo» o «realismo», aunque en

---

<sup>54</sup> «Todos los métodos críticos se han mostrado estériles ante el milagro de la obra de arte, y la crítica en su mayor parte cayó en manos de quienes se quedaron a mitad de camino entre el arte y las teorías científicas del arte, creyendo que, al descubrir ciertas reglas y orden en la esfera del arte, descubrió también los métodos exactos de estimación y valoración, cometiendo así el mismo error que el positivismo cometió en otras esferas del espíritu, en la filosofía y en la antropología por igual. ¡Sin embargo, los escritores tampoco estaban sentados con los brazos cruzados! Al aprender de la crítica, de los críticos, que existen ciertas reglas que mantienen como una viga, como un esqueleto, la obra de arte, un poema o una novela, los escritores hoy en día consiguen “jugar al talento”, “imitar el talento”».

ellos se hubieran encontrado ciertos apoyos y procedimientos, aunque con una función nueva (Delić 1995a: 240).

Sus opiniones negativas hacía la crítica de la época fueron documentadas por Kiš a partir de dos encuestas que se realizaron sobre el tema de la nueva prosa.<sup>55</sup> La primera es de 1971 y la segunda, de 1972. Los dos textos están incluidos en el comienzo de su obra *Poética II*, y recogidas de nuevo en 1983 para *Homo Poeticus*. Aunque insistió en una valoración sumamente negativa, hay que apuntar varios matices al respecto, pues nos encontramos ante un nudo temporal e institucional.

Como comenta Delić, la crítica serbia y yugoslava en algún momento fue así. Pero no fue *solo* así. La mayoría de los críticos ya habían empezado a seguir el rumbo de todo lo que pasaba en el mundo: bajo las influencias de las obras traducidas de la teoría literaria y metodología de los estudios literarios, aparecían los interpretadores y críticos de nuevas ideas teóricas y críticas. La rebelión contra el positivismo era una constante y apareció una necesidad de superación de las antiguas dicotomías. Bajo la influencia de las nuevas ideas teóricas, que solían venir de la universidad, aparecieron nuevos críticos con miradas innovadoras y enriquecedoras. Efectivamente, seguía existiendo la crítica ideológica, pero esta no disfrutaba de una base fuerte en los círculos intelectuales ni en las justificaciones morales dominante (Delić 1995a: 244). Como ya habíamos apuntado al comentar los nudos históricos, la influencia de este giro teórico de la academia supuso un nudo institucional fundamental tanto para la literatura yugoslava como para la obra de nuestro autor.

Precisamente en los años setenta apareció el libro de Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici. 1928-1952 (El conflicto en la izquierda literaria. 1928-1952)*, que tocaba un tema muy problemático y que aún así fue sorprendentemente bien recibido por una gran parte del aparato crítico. Kiš dedicó unas palabras muy halagadoras a este polémico libro. Consciente de la trampa que aparece cuando se intenta contrastar dos conceptos tan complejos y polémicos como la revolución y el arte, Lasić dejó muchas cosas sin resolver. El pensamiento dogmático, dijo Kiš, proporciona todas las respuestas necesarias, y el ser humano necesita las soluciones finales. Esto es uno de los atavismos de nuestra consciencia contaminada por el

---

<sup>55</sup> Esta era una costumbre relativamente usual en la época: encuestas a escritores acerca de temas literarios por parte de revistas especializadas.

dogma (P. I: 124), pero Kiš ve las funciones de un crítico y de un autor como el aumento intencionado de sospechas y malentendidos.

Sin embargo, nos quedamos con la idea de la insatisfacción de Kiš, insatisfacción como intento de establecer ese principio de pluralismo del que tanto hablaba.

Además sus opiniones respecto a algunos temas claves cambiaron con la transformación de la perspectiva geográfica. Como dice Delić, «Kišove pobune i polemike valja shvatiti iz perspektive njegove poetike, i tada će s njim biti mnogo manje nesporazuma»<sup>56</sup> (Delić 1995a: 249).

La visión pesimista de Kiš sobre algunos de los conceptos básicos de su momento literario se refleja en todas sus entrevistas. Sin embargo, no se trata de derrotismo en el campo de la creación literaria, sino más bien lo contrario: sabiendo que como escritor no podía hacer nada para cambiar la realidad, no hacía concesiones a la hora de crear, pero tampoco a la hora de criticar. Sus fundamentos teóricos, literarios, poéticos venían más de una tradición de escritores que iba descubriendo mientras estudiaba Literatura General en la Facultad de Filología de Belgrado y que continuó leyendo durante toda su vida. Menos orientado hacia una literatura y su tradición local, siempre se consideró hijo de Krleža, Andrić y Crnjanski, aunque ninguno de estos escritores fuera reconocido realmente fuera de las fronteras de su propio país.

#### **6.1.4. El compromiso político en la literatura**

En principio, según Kiš, hay dos razones por las cuales las creaciones literarias del territorio de la ex-Yugoslavia no han podido superar esas fronteras. En su línea más local, insistió en que la crítica es la responsable de fomentar y claudicar la creación de la literatura trasnochada que cuenta las hazañas de tiempos pasados, viviendo en una realidad paralela. Son las obras que carecen de duda; los personajes son todos un tópico, cuando no víctimas de una descripción naturalista. Esta falta de perspectiva de la crítica y de los autores, por otro

---

<sup>56</sup> «Es conveniente entender las rebeliones y las polémicas de Kiš desde la perspectiva de su poética. Entonces habrá mucho menos malentendidos con él.»

lado, la confirmarían los prejuicios impuestos por otra parte de Europa. Y la Europa ilustrada se nutría de tópicos y encasillaba a cada uno según su sitio y su papel:

Što se tiče literature, mi, Evropejci, imamo toga podosta, i ne od najgore vrste; a oni, kakosezvaše, srbo-krkr, neka oni izvole pisati o takozvanim delikatnim temama, neka se izvole izrugivati sa svojim političarima i sa svojim sistemom, nek opišu neki politički skandal stavljen u jedan lep, egzotični okvir ... i eto vam dobre literature. A mi, Evropejci, mi, civilizovani, mi ćemo opisivati, čiste savesti i čista srca, lepotu sunčeva zalaska i egzotiku našeg detinjstva-mladosti (kao Sen-Džon Pers), mi ćemo pisati pesme ljubavne i svakojake ... A oni neka se, oni, brate, bave svojim političko-egzotičko-komunističkim problemima (HP: 83-86).<sup>57</sup>

En su entrevista al periódico *Politika*, en 1980, Danilo Kiš recapituló la esencia de su escritura dividiéndola, siguiendo los conceptos de Arthur Koestler —el célebre autor húngaro de origen judío—, a partir de la posición del «yogui» y el «comisario». La primera es una actitud metafísica y ontológica, que como enfoque principal tiene la preocupación por las últimas preguntas sobre la vida y la muerte; la segunda, sin embargo, es la posición de un ser social, que reduce lo metafísico a sociología. Son dos maneras de observar la existencia y ambas están entretejiéndose dialécticamente en toda su obra (HP: 164). Con estas palabras Kiš nos proporcionaba su visión de lo que podríamos llamar el «compromiso literario aceptable», un concepto siempre muy criticado por el autor y que constituye en sí mismo un nudo figurativo en nuestro análisis. Es precisamente esta interpretación del autor de su propia obra lo que predominará en la posterior recepción de la obra de Kiš en los años ochenta.

Desde sus definiciones de compromiso literario a partir del dicho serbio «el que lo coge se arrepentirá, el que no lo coge se arrepentirá» (HP: 40), denunciaba la falta de la libertad de los escritores a los que no se les permitía cambiar las actitudes, ir evolucionando, sospechar de lo que antes tenían seguro. En vez de esto teníamos:

Takozvana angažovanost na književnom planu i nije ništa drugo do determinanta te i tako shvaćene književnoteorijske premise: slikati život provincije, pisati „za polzu naroda“. Svako odstupanje od ove i ovakve poetike, jedinomogućne i jedinovažeće, smatra se luksuzom i atakom na dobre običaje i

---

<sup>57</sup> «En cuanto a la literatura se refiere, nosotros, los europeos, tenemos suficiente de eso, y no de la peor especie; y ellos, como se llamaban, los serbo-crcr, qué escriban, por favor, sobre, tal llamados, temas delicados, que se burlen de sus políticos y de su sistema, que describan algún escándalo envuelto en un marco bonito, exótico... Y ahí tenéis una buena literatura. Y nosotros, los europeos; nosotros, los civilizados; nosotros describiremos, con consciencia pura y el corazón puro, la belleza de la puesta del sol y el exotismo de nuestra infancia-juventud (como Saint-John Perse), nosotros escribiremos poemas de amor y mucho más... Y ellos, por Dios, que se ocupen de sus problemas político-exótico-comunistas.»

na svetinju naše tradicije, a teror ove zaostale koncepcije života i literature postaje još poslednja književna politika, danas i ovde (P. I: 8).<sup>58</sup>

El dilema entre el *homo poeticus* y el *homo politicus* es una versión más explícita de los conceptos de Koestler y un dilema, como reconocería Kiš más tarde, que se hace especialmente pesado cuando se aplica a las literaturas pequeñas. La idea dominante de que si una literatura no es comprometida, no es literatura, solo mostraría hasta qué punto llegó la victoria de la política sobre la poesía, es decir, sobre la literatura en general. Nos muestra «do koje je mere postala privilegijom bogatih i „dekadentnih“ – oni mogu sebi dozvoliti luksuz pesništva – dok mi, ostali ... Eto opasnosti koja nam preti svima» (VL: 182)<sup>59</sup>. No obstante, insistió en asumir la responsabilidad de este destino, ya que la cultura –y especialmente la literatura– no había aguantado la tentación de exportar al mundo sus pequeños problemas de nacionalismo y chovinismo e insistir, antes que nada, en que no haya generalizaciones yugoslavas porque antes que nada somos serbios, croatas, eslovenos o macedonios (HP: 83-86).

### 6.1.5. De la literatura yugoslava a la literatura general

Kiš atacó con la mayor fuerza el hecho de que la cultura yugoslava ni siquiera hubiera aprovechado el momento para unirse a la tendencia de redescubrimiento de la Europa Central como un complejo cultural, todavía desconocido para Occidente (VL: 181). El modelo absoluto a seguir en este sentido, para Kiš, era la literatura latino-americana que salió al mundo cultural como un continente: casi apenas se sabía quién de ellos era argentino o boliviano. Aunque muy poco propenso a considerarse miembro de alguna tradición literaria que no fuera entendida en el sentido más *goethesco* de la palabra –que existe solo una tradición literaria entendida como *Weltliteratur*–, apuntaba al problema de la falta de «familia literaria», que en gran medida dificulta la creación de una identidad literaria que tendría mucho que ofrecer (VL: 158).

---

<sup>58</sup> «Tal llamado compromiso en el plano literario no es nada más que el determinante de la así entendida premisa literario-teórica: pintar la vida de la provincia y escribir “para el bien del pueblo”. Cualquier alejamiento de este tipo de poética, la única posible y la única válida, se considera un lujo, y un ataque a las buenas costumbres y a la santidad de nuestra tradición mientras que el terror de este concepto retrasado de la vida y la literatura se convierte también en la política literaria, hoy y aquí.»

<sup>59</sup> «Hasta qué punto se convirtió en el privilegio de los ricos y “decadentes” –ellos pueden permitirse ese lujo de la poesía– mientras que nosotros, el resto... Ahí yace el peligro que nos amenaza a todos.»

A diferencia de muchos autores, Kiš no se oponía a la idea de estar incluido entre los representantes de la literatura moderna. De hecho, aportaba en gran parte su visión de la modernidad, tal y como él la entendía en el contexto de la literatura general. Sin embargo, entendiendo la época a la que pertenecía como una sensibilidad, más que como una serie de características a base de las cuales se le podría definir, una vez instalado en Francia y recibiendo una excelente recepción por parte de los críticos mundiales, Kiš insistió en que no se le encasillara con adjetivos como «serbio» o «judío»:

Jer ako se jedna knjiga čita samo stoga što ona govori o crncima, o Jevrejima, o homoseksualcima, ili, oprostićeš, o ženama, mene takva beletristika malo ili nikako ne zanima; o tim temama radije čitam studije, istraživanja, dokumentarne knjige (VL: 149).<sup>60</sup>

Sus constantes cambios de temas, registros y procedimientos iban orientados precisamente a la idea de una literatura que está por encima de todo, un *l'art pour l'art* que, por otro lado, respondió a las necesidades de su tiempo. En la constante batalla de principios poéticos en los que combate con todo el ímpetu contra el compromiso social banal y el vacío del arte burgués, psicológico, antes de escribir su primera obra Kiš constataba:

Admirador de todas las aventuras del espíritu, de las rebeliones de la razón y del corazón, mantengo todo mi respeto por aquel que despreciaba la frase «La marquesa salió a la cinco», pero asimismo estoy profundamente convencido de que en ella hay más arte y más vida que en el rechinamiento de la arena que carece de huellas humanas y que no habla el lenguaje humano. Admirador del experimento y de la paciencia, leal a la idea de la rebelión contra las convenciones, me detengo en el límite donde empieza el tartamudeo, aunque tenga que comenzar mi novela con: «Por la mañana descubrí huellas humanas en la arena» (*Anatomía*: 140-141).

La obra que finalmente caracterizó a Kiš como un escritor moderno es indudablemente el *Reloj*, con su estructura y sistema complejos, un juego de registros que dificultan, pero al mismo tiempo aclaran la lectura de la novela, cambios repentinos de ángulos de la cámara y procedimientos visuales efectivos. Sus ideas sobre innovación a nivel formal cobran vida en esta novela, en la que la diferencia entre la fabula y el *siuzhet* son casi la llave de su interpretación. No extraña que la mayoría de sus teorías sobre la modernidad se den precisamente en las entrevistas que tienen como enfoque principal esta novela. En la línea de

---

<sup>60</sup> «Porque si un libro se lee solo porque habla de negros, judíos, homosexuales o, me perdonarás, de las mujeres, a mi ese tipo de ficción me interesa muy poco o nada; de estos temas prefiero leer estudios, informes o libros documentales.»

los estructuralistas franceses, abogaba por una literatura que se limitaba a hacer preguntas, en vez de dar respuestas, y veía en ello el gran cambio respecto a las épocas anteriores. En sentido adorniano, Kiš consideraba que hablar del sentido de una novela o proporcionar actitudes irrevocables en el arte sería banalizar su función primordial. Veremos en qué medida esto entra en conflicto o no con la rigidez con que defiende las lecturas que exige de sus propias obras.

A nivel narrativo, la modernidad sobreentiende nuevos procedimientos y juegos estilísticos que darían el andamiaje a esta sensibilidad. Además el primer concepto que se derrumba bajo el golpe de la sospecha moderna es la inmensa producción de tipos y caracteres, la eterna repetición de las situaciones más o menos idénticas, los *siuzhets* de las novelas y de los cuentos que no son nada más que un par de situaciones elementales y algunos clichés que varían sin fin ninguno. Aunque no muy receptivo a definiciones como la de «escritor postmoderno», algunas de sus observaciones sobre la prosa moderna podrían posicionarle exactamente en el territorio postmoderno:<sup>61</sup>

A moderna proza – koja jeste dezintegracija – pokušava da sačuva dezintegrisanost sveta kroz nabranje stvari po logici koja će tu dezintegraciju jasno i nedvosmisleno prikazati slučajnošću izbora i rasporeda (...) Sve je u odnosima, protivstavljanjima, u stavljanju stvari naporedo. Moderni pisac ne veruje u sedam dana stvaranja, u Božji katalog, u redosled stvari i pojava. Svet je haotičnost (HP: 212).<sup>62</sup>

Kiš establecía el formalismo como su principio teórico, posicionamiento que formuló en su frase más famosa, citada cada vez que se quiere hacer una distinción clara entre un antes y un después de la entrada de Kiš y el grupo de autores que se consideran miembros de su «generación»:

Zakuplja me večni problem Forme, koja bi mogla da učini nešto da se taj sudbinski i sudbonosni poraz učini manje bolnim i manje besmislenim, Forme, koja bi mogla možda da dâ nov sadržaj našoj

---

<sup>61</sup> Para la consideración de lo que entraría en una «poética postmoderna» nos basamos en el estudio de Pilar Lozano Mijares (2007).

<sup>62</sup> «Y la prosa moderna –que es desintegración– intenta preservar la desintegración del mundo a través de la enumeración de las cosas según la lógica que a esa desintegración clara e indudablemente presenta como coincidencia de la elección y el orden (...) Todo está en las relaciones, contra-suposiciones, en la ubicación paralela de las cosas. El escritor moderno no cree en siete días de creación, en el Catálogo divino, en el orden de las cosas y acontecimientos. El mundo es caos.»

taštini, Forme, koja bi mogla da učini nemoguće: da iznese Delo izvan domašaja mraka i taštine (P. II: 19).<sup>63</sup>

Fue esta frase la que los críticos de la época aprovecharon para separar a los escritores que se dedicaban al contenido, a la vida, a la esencia de la creación, y los herméticos, los eruditos, los estetas, para así simplificar esa nueva poética que marcaría un cambio paradigmático en la literatura serbia y yugoslava. Aparte de la insistencia en la variación formal, la poética de Kiš se ve reflejada también en la definición de Sartre que dice que escribir no significa decir las cosas, sino decirlas de cierta manera, y que define la literatura como la búsqueda de la propia identidad, ya que la literatura nunca va a ser sustitución de la existencia, ni se podrá hacer algo con ella para cambiar el mundo. La prosa empieza ahí donde acaba el mensaje y todavía vale la pena escribir, sostuvo Kiš citando a Jean Ricardou y su obra *Problèmes du nouveau roman*, porque «sin la presencia de la literatura, la muerte de un niño en cualquier lugar del mundo no tendría apenas más importancia que la de un animal en un matadero» (P. II: 25).

## **6.2. Desde el nudo temporal**

Kiš era anticomunista, antinacionalista, anti-minoritario, europeo, yugoslavo y centroeuropeo. Dos de sus textos –*Variaciones sobre temas centroeuropeos* y su escrito sobre el nacionalismo– describen de la mejor manera posible su posición en el nudo temporal en el que vivió, tanto desde la perspectiva exterior como desde la interior. Hay que insistir en que todas las opiniones del autor sobre temas político-históricos siempre se encuentran en una estrecha vinculación con la función que dichos temas cumplen en la literatura. Así, su rechazo a la ideologización comunista de la literatura está presente en todos sus escritos, poéticas, críticas y reseñas.

Para él, una de las consecuencias más perjudiciales de la revolución era, por ejemplo, la constitución de un Estado dogmatizado en el que reinaban los procedimientos literarios más férreos.

---

<sup>63</sup> «Estoy obsesionado con la eterna cuestión de la Forma que podría hacer algo para que esta derrota predestinada y fatídica se haga menos dolorosa y menos absurda, la Forma que quizás podría proporcionar un nuevo contenido a nuestra vanidad, la Forma que podría hacer lo imposible: sacar la Obra fuera del alcance de la oscuridad y de la vanidad.»



En esta línea, Kiš dedicó a su anti-nacionalismo un tratado que le dio la fama de escritor profético, tanto dentro como fuera de Yugoslavia. Sin embargo, pese a su rechazo hacia lo exclusivamente yugoslavo, las cuestiones políticas e históricas siempre fueron una obsesión muy presente en su vida y en su obra. Tal y como hemos visto en los ejemplos mencionados, distinguía perfectamente el papel del escritor del papel de un historiador e intentó siempre que los dos no se cruzaran en su obra ficcional más que en el campo temático. A primera vista, y en el sentido más directo de la palabra, la obra más política de todo el corpus de Kiš es la *Tumba*, que al mismo tiempo había tenido una recepción más política que las otras y que, como veremos más tarde, orientó toda la recepción después de esta obra hacia esa distinción entre *homo poeticus* y *homo politicus* a la que hacíamos referencia.<sup>64</sup>

Según Kiš, en las memorias de un funcionario de partido de la época ponía exactamente:

Pročitao sam knjigu D. Kiša Grobnica za Borisa Davidoviča, koju je kritika mnogo hvalila i pozitivno ocenjivala. Ne dopada mi se, ni kao literatura (iako u tom pogledu nije bez vrednosti), a ni po opredeljenjima koje zastupa. Njen antistaljinizam je ravan antisocijalizmu. Osim toga, ona je opterećena i veoma prisutnim cionizmom (čini mi se) (PAE: 149).<sup>65</sup>

Sería sumamente incorrecto afirmar que este fue el único camino de la recepción de la obra cuando se publicó en 1976, pero sí fue buen representante de una masa lectora menos presente en los círculos académicos y más en los políticos. Es decir, el tema histórico y político problemático no fue algo de lo que Kiš rehuía por conservar la literariedad de sus obras. Como hemos visto, entendía el compromiso en este sentido de una manera mucho más formal, estilística, estructural que temática. Sin embargo, en una de sus últimas entrevistas (PAE: 149), el autor comentó que había hecho un esfuerzo por eliminar el tema político del todo de su trabajo. Su salida del país, la experiencia después del juicio por plagio y la enfermedad inmanente pudieron ser solo algunas de las razones por las cuales el autor desistió finalmente de este tema.

---

<sup>64</sup> La *Tumba* constituye en sí misma una semiosfera para la Yugoslavia pasada y la imaginaria que hoy construimos, por aglutinar numerosos significados socio-histórico-culturales. No puede entenderse sino como un complejo producto cultural.

<sup>65</sup> «He leído la obra de D. Kiš *Una tumba para Boris Davidovich* sobre la cual la crítica dio su juicio loable y positivo. No me agrada ni como literatura (a pesar de que en este sentido no es del todo insignificante), ni por las posiciones que representa. Su antiestalinismo se iguala al antisocialismo. Además, está sobrecargada de un fuerte sionismo (me parece).»

De todas formas, debido a una biografía turbulenta, pues había presenciado de modo directo o indirecto algunos acontecimientos históricos que marcarían la historia mundial del siglo XX, estos elementos están presentes en casi todas las obras.

### 6.2.1. Los campos de concentración

Ante todo, debe remarcarse el eterno problema de campos de concentración, en los que Kiš ve el final del mundo tal y como lo conocíamos hasta el momento de su aparición. La experiencia de los campos de concentración, para Kiš, estaba en el sumo contraste con las ilusiones que hemos tenido sobre el concepto del desarrollo de la historia como evolución, un concepto que implica un progreso hacia adelante. El concepto de campo de concentración como una idea elaborada y pensada es lo que la convierte en la experiencia histórica más terrible de todas (VL: pp.178-179). Su experiencia personal, efectivamente, jugaba una parte muy importante en este tipo de razonamiento –como hemos explicado en el capítulo dedicado a su biografía–, pero su profunda creencia en esta perspectiva le había llevado reaccionar ante una versión quizás peor del mismo concepto: los campos de concentración estalinistas.

Što se tiče pisca danas i ovde, hic et nunc, hoću reći u današnjem našem svetu, on će biti suđen, verujem da će biti suđen – i čini mi se da je taj strašni sud istorije i pravde već počeo da zaseda – u prvom redu u zavisnosti od njegovog stava, od njegovih pozicija prema dvama krucijalnim fenomenima ovoga veka (ukoliko to nije jedan te isti fenomen): prema logorima istrebljenja, onim hitlerovskim i onim staljinskim (HP: 166).<sup>66</sup>

Cuando Kiš decide escribir la *Tumba* se encuentra en Burdeos en una de sus estancias como lector de serbo-croata. En el choque con los intelectuales franceses, se dio cuenta de que muchos de ellos, por su inclinación hacia la política social de izquierdas, o no aceptaban la existencia de los campos de concentración o la intentaban justificar usando sintagmas como «una necesidad histórica» o como «lucha de clases». Sin embargo, desde dentro, es decir desde la Yugoslavia de la época, la semiosfera creada por este hecho histórico era bastante diferente. En los años setenta, no solo no se veía mal, hablando oficial y políticamente, hablar en contra de las políticas de Stalin, sino todo lo contrario. El distanciamiento de las

---

<sup>66</sup> «En cuanto al escritor de hoy y aquí, *hic et nunc*, quiero decir de nuestro mundo actual, este será juzgado, creo que será juzgado –y me parece que este juicio final de la historia y de la justicia ya ha empezado– en primer lugar en relación de su actitud, de su posición hacia dos fenómenos cruciales de este siglo (si, en efecto, no se trata del mismo fenómeno): hacia los campos de aniquilación, los de Hitler y los de Stalin.»

consecuencias de la ruptura histórica había sido asentado y tratar un tema así, en principio, no debería haber provocado mayores problemas a casi nadie.

Si tomamos en consideración, por ejemplo, que el comunista yugoslavo Karlo Stajner, autor de las memorias *Siete mil días en Siberia*, cuyos personajes Kiš aprovechó para la elaboración de la *Tumba*, fue finalmente liberado de los campos soviéticos gracias a la intervención del mismo Tito, concluimos que el aire oficial de este tema soplaban en direcciones adecuadas, al menos en este caso. Sin embargo, Kiš leyó en francés el libro de Aleksandar Solzhenitsin, *Archipiélago Gulag*, ya que por algunas actitudes anti-yugoslavas fue traducido y publicado en Yugoslavia años después. Los dos libros estuvieron condenados a una larga espera antes de ser publicados, pero el citado Stajner no tenía muy buenas opiniones del libro de Solzhenitsin, porque le parecía antes una obra anticomunista que anti-estalinista (Jergović, 2014). Con este resumen se pretende contextualizar la creación de un nudo temporal en dos semiosferas vitales para Kiš.

Si bien por la política oficial este tema no fue tan controvertido como para convertirse en una compleja semiosfera –como en un principio se puede pensar para un país comunista que compartía algunos frutos de esta revolución estalinista–, en la recepción de la *Tumba* influyeron unas condiciones un tanto particulares. Después de las revueltas del 68, los primeros brotes de nacionalismo en todas las repúblicas de Yugoslavia y la polarización entre las diferentes naciones crecieron cada vez más. No sorprende, pues, que Kiš incluyera su tratado sobre el nacionalismo como una de las razones principales del escándalo causado por la publicación de la *Tumba*. Esta percepción quizás un tanto esquizofrénica de los hechos histórico-políticos en el contexto de Kiš influyó en gran medida la formación de sus opiniones.

El autor constató muchas veces que no podía escribir de algo que no hubiera vivido. Esta obsesión se ve en sus intentos constantes de crear esa «falsa veracidad» a través del uso de documentos, hechos e historias reales, sus propias experiencias como material de elaboración poética. Al mismo tiempo esta fue una de sus primeras líneas de defensa contra las acusaciones de plagio que surgieron después de la publicación de la *Tumba*:

Navesti čitaoca da poveruje u istinitost tvoje priče, da poveruje da se najveći deo onoga što čita zaista i dogodio, to i jeste, ponavljam, osnovni cilj svake literarne tvorevine. A za postizanje tog efekta svi su načini dobri ako su efikasni. Dokumentarni postupak služi, dakle, u prvom redu da uveri čitaoca ne

samo u autentičnost priče nego i u autentičnost „dokumenata“ koje si mu prezentirao. A razabrati šta je tu krivo a šta je pravo, šta je pravi a šta lažni dokument – to jest napravljen po uzoru na pravi – sve je to irelevantno; bitno je da se postigne uverljivost, iluzija istinitosti (PAE: 72).<sup>67</sup>

Siendo testigo y participante directo de estas visiones tan contradictorias, Kiš apoyó toda su esperanza en la literatura. Así, según él, la historia hace tender a la multitud a las generalizaciones, mientras que la literatura tiende a concretizar, para que en ella cobren vida todos estos destinos olvidados y devorados en nombre de la historia. Esta fue, en efecto, una de las mayores obsesiones de Kiš. A la indefinición de la historia, que tanto criticaba Kiš, se tiene que enfrentar la literatura. Y la literatura, para proporcionar la autenticidad, se apoya en los documentos y escritos que contienen restos de los seres humanos reales (PAE: 85).

### 6.2.2. El judaísmo

Otra realidad histórica que ha tenido unos acercamientos muy diferentes fuera y dentro de Yugoslavia es la cuestión de judaísmo. Tal y como lo constata Thompson en su libro, la relación de Kiš con el judaísmo y lo judío se reduce a su partida de nacimiento, juntando los adjetivos «anti» y «judío» (Thompson 2013: 68-69). En este sentido, el judaísmo no parece una semiosfera para Danilo Kiš.

Para solo recordar algunas informaciones más importantes de la biografía del autor, retomamos el hecho de que hasta el año 1947, el año en el que definitivamente se trasladan Kiš y su familia a Montenegro, vivían en el norte de Serbia, la parte ocupada por el gobierno nazi. Nacido hijo de un judío húngaro asimilado, que contrajo matrimonio con una montenegrina ortodoxa y que dio a sus hijos nombres montenegrinos, finalmente fue bautizado por la iglesia ortodoxa. Aún así, como vimos en el capítulo correspondiente, Kiš fue testigo de la persecución de su padre y finalmente de su desaparición, junto con el resto de la familia.

---

<sup>67</sup> «Hacer que el lector crea en la veracidad de tu historia, que crea que la mayor parte de lo que lee realmente ocurrió, este es, repito, el objetivo básico de cualquier creación literaria. Para conseguir ese efecto todas las vías son buenas si se muestran eficaces. El procedimiento documental sirve, pues, en primer lugar para convencer al lector no solo de la autenticidad de la historia, sino de la autenticidad de los “documentos” que se presentan ante él. Distinguir ahí lo que está mal y lo que está bien, cuál es el documento real y cuál es falso –es decir, hecho según un modelo real– todo esto es irrelevante; lo importante es conseguir la credibilidad, la ilusión de la veracidad.»

Para Kiš el judaísmo se igualaba al sufrimiento, al martirio, al sentimiento trágico de la vida, como él mismo indicaba parafraseando a Unamuno (VL: 149). Educado en una familia en la que el judaísmo como práctica religiosa no existía, el calor de su hogar fue relacionado más con la madre y su lado montenegrino, mientras que el judaísmo se mostraba como elemento limitado al mundo exterior, en el que vaga el padre no protegido por la Historia (Thompson 2013: 69). Vivió la Segunda Guerra Mundial desde Novi Sad, en Serbia, donde había empezado la escuela primaria. Su infancia se vio bruscamente interrumpida en 1942 por las leyes anti-judías de Hungría que afectaban a la ciudad ocupada al mismo tiempo.

Kako je zakon predviđao da u mešovitim brakovima sin bude smatran pripadnikom očeve a kći majčine vere, to je moja majka sašila na svojoj singerici dve Davidove zvezde, jednu veću i jednu manju, upotrebivši za to ostatke žute jorganske svile. (...) Da li je moj otac smogao hrabrosti da u mom slučaju pređe preko naredbe vlasti ili je, zahvaljujući mom krštenju, uspeo da nađe rupu u zakonu, ne znam. Ta žuta zvezda nalik na maslačak još dugo je stajala u fioci šivaće mašine među šarenim koncima, krpicama i dugmadima; no osim toga dana, na „generalnoj probi“, nisam je više nikada stavio (PAE: 111-112).<sup>68</sup>

Como comentó en una de sus entrevistas, el motivo de la estrella de David nunca encontró su formalización literaria, porque la imagen de por sí era demasiado patética como para poder presentarla con una distancia irónica (PAE: 112). «Los días fríos de Novi Sad» en los que mueren en masas los serbios y judíos de Vojvodina interrumpieron la infancia de Kiš, pero el golpe final vino con la desaparición de su padre en 1942. Sus obras están repletas de motivos de estos dos acontecimientos; su responsabilidad ética ante los fenómenos históricos del siglo XX se convirtieron en una necesidad de reivindicación personal. La búsqueda de su identidad judía se resume en su interpretación de las palabras de Sartre: «Nije Jevrejin onaj ko se rodio kao Jevrejin, Jevrejinom se postaje zahvaljujući drugima. Ja sam, dakle, u onoj meri Jevrejin u kojoj me drugi takvim smatraju (PAE: 157).<sup>69</sup>

La Yugoslavia a la que llegaron Kiš y su familia ofrecía un contexto sumamente diferente del que había conocido hasta entonces. En 1947 la discriminación antisemita fue

---

<sup>68</sup> «Como la ley indicaba que en los matrimonios mixtos el hijo debía considerarse miembro de la religión del padre y la hija, de la religión de la madre, mi madre, pues, cosió en su máquina de coser de la marca Singer dos estrellas de David, una más grande y otra más pequeña, aprovechando para ello el resto de la seda de sus sabanas amarillas. (...) No sé si mi padre halló el valor de ignorar la orden estatal en mi caso o, gracias a mi bautizo, consiguió encontrar el hueco en la ley. Esa estrella amarilla que se parecía al diente de león durante mucho tiempo estuvo guardada en el cajón de la máquina de coser de mi madre entre hilos de diferentes colores, trapitos y botones; sin embargo, aparte de ese día, en la “prueba general”, nunca más la había puesto.»

<sup>69</sup> «No es judío el que nació como judío, uno se convierte en judío gracias a los otros. Yo soy, pues, judío en la medida en la que otros me consideren como tal.»

prohibida y la asimilación en una ideología oficial no existía. La política, en términos de identidad nacional, garantizaba a todos los ciudadanos el derecho de proclamar su afiliación a alguna nación o el derecho de no hacerlo si así lo deseaban (Thompson 2013: 70). La seguridad que disfrutaban los judíos en la Yugoslavia de la postguerra se debía también a la única solución que el gobierno comunista vio después de una historia bastante turbulenta. Sin embargo, en una entrevista, Kiš comentó, hablando de su libro *Salmo* —que más concretamente trata el tema de un grupo de judíos capturados en el campo de concentración nazi—, que había llegado el momento de liberarse de ciertos temas que le agobiaban íntimamente. Sin embargo, estos temas estaban en absoluto desacuerdo con lo que se escribía sobre la guerra en la literatura yugoslava en la época, no solo temáticamente, sino también estilísticamente. Nos fijaremos en esta frase en concreto: «Mislim, takode, da mi je postojanje izvesnog latentnog otpora prema jevrejskoj tematici u okviru jugoslovenske stvarnosti na neki način pomoglo u traženju onoga što sam nazvao mojom sopstvenom književnom metaforom» (VL: 152).<sup>70</sup>

La existencia de una resistencia latente hacia el tema judío en realidad se debía a un nudo temporal muy concreto: la turbulenta historia que compartían, por un lado, determinados pueblos marginados —los serbios, los gitanos, los musulmanes y croatas antifascistas; los yugoslavos, en suma—, bajo el gobierno del Estado Independiente Croata, el Estado protector de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial, y por otro los judíos. Efectivamente el tema judío no contaba con una elaboración literaria porque el pueblo yugoslavo se nutría de su propia marginalidad y su propia experiencia en la guerra. De hecho, podemos incluso afirmar que un antisemitismo *per se* no existía en la realidad de la postguerra en Yugoslavia, hasta el año 1967 en que Tito rompe sus relaciones diplomáticas con Israel después de los ataques a los estados árabes (Petranović 1980b: 494), y es entonces cuando toma lugar un anti-sionismo oficial (el sionismo al que se refiere el funcionario estatal en sus memorias sobre la *Tumba*). En 1971 en la carta abierta a la redacción de la revista *Ovdje*, Kiš escribió una nota de protesta por el artículo escrito sobre el libro *Bagatelas para una masacre*, de Céline, y lo tituló: «Antisemitismo es la mirada al mundo» (VAR.: 504). Esta diferencia perturbadora le había seguido durante toda su vida y formaba una parte importante de su creación literaria. Ante la petición de su madre de romper el certificado de

---

<sup>70</sup> «Creo, también, que la existencia de cierto rechazo latente hacia el tema judío en el marco de la realidad yugoslava, de alguna forma me ayudó en buscar lo que he llamado mi propia metáfora literaria.»

nacimiento en el que se constataba que era judío, aún estando de acuerdo con ella, se percató de que no podía renegar del sufrimiento de todo un pueblo, de todo un mundo perdido (PAE: 105). Para añadir un «anti» más a esa serie de definiciones por negación que propone el mismo Kiš, según sus propias palabras, constatamos que el autor no se consideraba un escritor judío, aunque no podía negar su judaísmo. Si él lo negara, otros lo encontrarían en su obra (PAE: 151).

Nacido como hijo de húngaro judío y montenegrina ortodoxa, en un contexto húngaro católico y pasando casi todo el resto de su vida en un Estado aconfesional, no sorprende demasiado el hecho que la única religiosidad de Kiš fuera la literatura:

U ateističkom i ideološki veoma obeleženom svetu u kome sam tada živeo, odgovore nisam mogao da tražim ni u religiji, ni u ideologiji. Religija je bila izbrisana, ideologija besmislena. U gimnaziji, u kojoj su nas učili da je istorija kao i hemija proizišla iz uprošćenog marksizma, jedina svetlost koju sam video kroz ideološku maglu bila je književnost (PAE: 105).<sup>71</sup>

### **6.2.3. Centroeuropa**

La palabra en boca de todos los intelectuales de los años setenta y ochenta fue: «Centroeuropa». Sintiéndose miembros de la gran familia europea, que de alguna u otra forma se les negaba, afectados por las destrucciones de identidad provocadas por las consecuencias de la guerra, los escritores y los intelectuales de países como Hungría, Polonia, Yugoslavia o Austria buscaban el elemento unificador con el cual podrían lanzarse al mundo. Como era de esperar, esta idea no tenía solo una base literaria, artística, es decir, cultural, sino también una implicación política fuerte, y había sido recibida de maneras muy diferentes.

La fascinación de Kiš por el fenómeno de la literatura latino-americana incitaba su necesidad de búsqueda de una familia literaria que tuviera el modelo de estos escritores que salieron al mundo como un continente y no como literaturas únicas. Además, en el caso de Kiš, esta cuestión podía haber dado una solución a la eterna disputa entre nacionalismo y

---

<sup>71</sup>«En el mundo ateo e ideológicamente muy marcado en el que vivía en aquel entonces, las respuestas no las podía buscar ni en la religión, ni en la ideología. La religión fue borrada y la ideología absurda. En el instituto, donde nos enseñaban que la historia como la química provenía del marxismo simplificado, la única luz que había visto a través de la niebla ideológica era la literatura.»

cosmopolitismo en la cultura europea –de la cual él era una víctima directa–; podía haber servido para definir la literatura yugoslava y encontrar su propia identidad, presentándola como cuestión de tradición, entendida esta de la manera universal.

Centroeuropa ofrecía una solución similar, pero finalmente fue rechazada por la mayoría por ser considerada un concepto manipulador y simplificador. De todas formas, es gracias a esta idea por la que todavía hoy el nombre de Kiš viene relacionado con autores como Kundera, Konrad, Musil, Esterházy o Koestler. Aunque efectivamente nunca llegó a definirse ni usarse, la idea de un conjunto de autores centroeuropeos dio fruto en la conciencia de los receptores posteriores como si de una semiosfera se tratara.

La semiosfera «Centroeuropa» se entendía básicamente como englobadora de, a su vez, oras tres semiosferas:

1. Una semiosfera geopolítica con dos centros:

- a. Uno orientado a un acercamiento de los pueblos de Centroeuropa a través del dialogo democrático, la democratización política y la modernización
- b. Otro como una nostalgia disfrazada de la monarquía KundK, la famosa Kakania,<sup>72</sup> como la llamarían Kiš, Krleža y Musil.

2. Una semiosfera político-cultural que a menudo se encontraba en función de una u otra tendencia.

3. Una semiosfera meramente cultural con la cual se planteaba y desarrollaba una cuestión crucial: ¿se puede y con qué razón hablar de la zona cultural centroeuropea o de un sistema cultural centroeuropeo? (Delić 1995a: 180).

A este tema en concreto, Kiš le dedicó en 1987 un artículo titulado «Variaciones sobre temas centroeuropeos» que constó de 38 fragmentos, pero ocasionalmente retomó la misma cuestión en varias entrevistas. En una de sus últimas entrevistas, que le hizo Adalbert Reif para la revista *Universitas* a final de su vida en 1989, dedicó varias respuestas precisamente a este concepto.

---

<sup>72</sup> El Imperio Austrohúngaro.



Si solo nos fijamos en la información básica de Kiš, veremos que su condición como escritor centroeuropeo es más que justificable: él mismo autor dijo que antes que otra cosa se sentía un escritor europeo, porque Yugoslavia, el país del que venía, pertenecía a esa Europa, y su cultura y su literatura eran europeas. Pero, además, en el sentido más estricto de la palabra, el trasfondo húngaro que había conocido en su infancia, el conocimiento de su idioma y su literatura tenían una influencia crucial. De ahí que toda la herencia europea fuera efectivamente su herencia personal. La necesidad de apuntar a las condiciones que hacían de la literatura yugoslava una literatura europea aparecía a menudo en los escritos de Kiš. En el artículo ya mencionado, «Homo poeticus» (1980), a pesar de todo, criticando la banalidad del compromiso literario que dominaba la realidad literaria yugoslava, esperanzadamente comentó:

Ali mi moramo biti svesni da je literatura, da je poezija brana protiv barbarstva, i ako poezija možda i ne „oplemenjuje čuvstva“, ona ipak služi nečemu: daje nekakav smisao taštini postojanja. I, makar na osnovu ove antropološke činjenice, mi smo deo iste porodice evropskih naroda, a po našoj tradiciji, istovremeno judeo-hrišćanskoj, i vizantijskoj, i otomanskoj, mi imamo pravo isto koliko i oni, ako ne i više, na pripadništvo istoj kulturnoj zajednici. A posle toga, ali samo posle toga, dolaze tehnički problemi: prevođenje, komentari, reference, paralelizmi i slično ... Jer sve je ostalo ... literatura (HP: 86).<sup>73</sup>

De todas formas, la condición de bilingüismo cultural e idiomático, la de pertenencia directa o indirecta a tres tradiciones culturales como son judaísmo, el cristianismo católico y el cristianismo ortodoxo y su experiencia vital que le llevó desde Hungría, a Montenegro y Serbia y finalmente a Francia son los factores por los cuales a Kiš puede aplicársele el término «centroeuropeo». A la pregunta de Reif: «¿Qué se esconde detrás del tema centroeuropeo?», un concepto que estaba muy de moda, Kiš respondió que él ya había dado su visión de este término en sus primeros libros, antes de que el propio mito naciera.

Las razones de la aparición de un mito como este descansan sobre todo en el hecho de que la Europa Occidental se había dado cuenta de que toda una tradición cultural estaba

---

<sup>73</sup> «Sin embargo, tenemos que ser conscientes de que la literatura, la poesía es la presa contra la barbarie, y a pesar de que la poesía quizás no “ennoblece las emociones”, ella sin embargo sirve de algo: proporciona algún sentido a la vanidad de la existencia. Y, aunque solo a base de este hecho antropológico, nosotros somos parte de esa familia de pueblos europeos y según nuestra tradición, que es a la vez judeo-cristiana, bizantina, otomana, nosotros tenemos derecho igual que ellos, si no más, a la pertenencia a la misma comunidad cultural. Después de eso, pero solo después de eso, vienen los problemas técnicos: la traducción, los comentarios, las referencias, los paralelismos, etcétera... Porque todo el resto es... Literatura.»

saliendo de una escena histórica y que su herencia cultural corría el peligro de desaparecer por completo. En aquel momento, según Kiš, se trataba de un problema político; también, porque la muerte lenta de esta tradición cultural estaba provocada por la presencia de la Unión Soviética en los países de Europa Central. Por otro lado, estos mismos países no tomaron ninguna medida para suprimir el fracaso cultural: bajo los gobiernos comunistas, la unión cultural y literaria que había existido en el Imperio Austrohúngaro se desmoronaba cada vez más. Aún así, Kiš insistía en que ese proceso del despertar cultural había empezado por los escritores emigrantes de los territorios de la Europa Central y sus fines iban más allá de una unión política: se trataba esencialmente de crear una unión cultural, presentar pruebas de que el conjunto existía realmente y de que todos los escritores centroeuropeos pertenecían a la misma tradición literaria (PAE: 155-156).

Su actitud era sumamente crítica tanto hacia las acciones políticas pasivas de los países que reclamaban ese concepto unificador como hacia una marginalización constante de sus miembros constituyentes. Constató así que, al despertarse de una larga hibernación ideológica, el Occidente europeo empezó a darse cuenta de que en aquellas regiones existía una literatura y una cultura que nadie había percibido hasta entonces. Constató que, en su autocomplacencia nacional, cada una de las grandes naciones había considerado equivocadamente zona de barbarie (excepto, evidentemente, Viena) aquellas regiones de Europa (VL: 42). Pero, por otro lado, la lucha ideológica que se mantenía en los países del «realismo social» –en contra de una decadencia occidental en el arte y en todas las esferas culturales– tuvo como fin una homogeneización ideológica, pues cualquier indicación de pro-occidentalismo tenía un significado anti-comunista y anti-soviético (VL: 48).

Por consiguiente, lo que dificultaba la aceptación del concepto de Centroeuropa era también una diferencia ideológica entre Austria y el resto de los países centroeuropeos. Las historias de Austria y de Viena aparecían ahora como centros de las acciones anexionistas y reaccionarias, como una «mazmorra de los pueblos», como tierra natal de Hitler, el mítico enemigo de los pueblos de la rivera de Danubio que amenazaba con una nueva división en vez de una unión (Delić 1995a: 192). Llevado a estas oposiciones, Kiš comparó la simplificación «centroeuropea» con la simplificación «nacionalista»:

Ako i nije bila „tamnica narodâ“, ostaje činjenica da je ta od svih omražena Kakanija bila nekom vrstom „apsolutizma protiv svoje volje“ (Muzil). I ako je Muzil tu K. und K. tvorevinu smatrao već i za njenog postojanja „fantomom“, kao što su je videli i Broh i Karl Kraus i Jozef Rot i Krleža, čini mi se da

videti danas neko jedinstvo u tom širokom i heterogenom prostoru, među tolikim nacionalnim kulturama i jezicima, jeste dobrim delom posledica izvesnog uprošćavanja: previđanja razlika i isticanja sličnosti. (Proces upravo suprotan od onog kojim se služe nacionalisti, koji previđaju sličnosti i ističu razlike) (VL: 35).<sup>74</sup>

Sin embargo, dijo Kiš más adelante, el escritor centroeuropeo se encontraba entre dos reduccionismos, la ideología y el nacionalismo, así que si dejáramos aparte reminiscencias, intereses, alianzas históricas y geopolíticas y antagonismos locales, conflictos y guerras, todo ese complejo fondo histórico, tejido con la atracción mutua y el rechazo entre las naciones, la semiosfera centroeuropea se intuía desde la perspectiva del momento como una «nostalgia por Europa» (VL: 36). Esa nostalgia de la que hablaba Kiš era el deseo de construir el marco de Centroeuropa para tener posibilidad de entrar en el complejo cultural occidental del que fue eliminado. Retomó su decepción cuando constató que, al final, los únicos que consiguieron acercarse a ellos fueron los escritores húngaros, austriacos e italianos.

No resultó solo que el complejo centroeuropeo, con Viena, Pest o Varsovia como centros neurálgicos, hubiera excluido de su conjunto las literaturas de las lenguas pequeñas, sino que sistemáticamente participaba en la aniquilación de su esencia judía, sin la cual el paisaje centroeuropeo se quedaba sin color y sin tono, y sin ese elemento dinamizador que aportaba. La posición del intelectual centroeuropeo judío acabó siendo infeliz y trágica, enfrentada a los dos males del siglo XX: los campos de concentración nazi y los campos soviéticos (VL: 42).

Su visión pesimista de un concepto necesario, pero imposible, la compartió con Miroslav Krleža, uno de los escritores que más se oponía a esta idea de «Europa virtual». Krleža consideraba este concepto literario llamado «complejo centroeuropeo» como un fantasma, una mezcla abstracta a la que Yugoslavia no pertenecía ni social ni geopolíticamente (Matvejević 2011: 140). Intentar entrar en este complejo centroeuropeo – que siempre impondría un matiz provinciano a países como Yugoslavia– era una tarea innecesaria e inútil. El tamaño de un pueblo y su idioma se mediría con la «cantidad de

---

<sup>74</sup>«Incluso si no fuese una “mazmorra de los pueblos”, sigue siendo un hecho que esa, tan odiada por todos, Kakania, presentaba un tipo de “absolutismo en contra de su voluntad” (Musil). Y aunque Musil considerase a esa creación del K. und K., incluso durante su existencia, como un “fantasma” (tal y como se dieron cuenta tanto Broch como Karl Kraus, Joseph Roth y Krleža), opino que ver cualquier tipo de unidad en ese espacio tan ancho y tan heterogéneo, entre tantas culturas e idiomas nacionales es en gran parte consecuencia de una cierta simplificación: omisión de las diferencias y énfasis en las similitudes. (Justo el proceso opuesto al que usan los nacionalistas, que omiten las similitudes y destacan las diferencias).»

cuchillos bien afilados que hablan en su nombre» (Matvejević 2011: 142). Kiš, sin embargo, convirtió este pesimismo en un tipo de lucha contra la desaparición. El eurocentrismo que seguía siendo esa forma dominante de la actitud espiritual, y que estaba limitado únicamente a literaturas de grandes pueblos y grandes lenguas, debía aceptarse como un hecho empírico en contra del cual se podía luchar con una revisión constante de los valores propios. Las palabras que dirigió al recibir el Premio del Estado de Hungría en 1978 fueron curiosamente esperanzadas:

Obaveza je nas pisaca i prevodilaca malih naroda i malih jezika da se borimo za svoj prestiž, za svoje mesto pod suncem, stalnim nastojanjem da prižimo svetu ono što je kod nas najbolje i da to damo u najboljoj mogućoj formi (VAR.: 515)<sup>75</sup>

Desde las ilusiones centroeuropeas rotas, Kiš insistió en una movilización interna, en una revisión desde dentro que podría exhibirse al exterior, pero que tenía que pasar por un proceso de autocrítica inevitable. El escritor de un pueblo pequeño que consiguiera integrarse en la literatura europea podía ser espiritualmente superior a sus compañeros para los que era más fácil funcionar en la vida literaria porque tenían detrás una poderosa tradición literaria. Por el mero hecho de que los temas europeos eran sus temas, y los temas de un escritor minoritario eran desconocidos para un europeo, el escritor de una lengua pequeña tenía una experiencia amarga más. Los escritores yugoslavos, cuando eran realmente buenos, entendían la literatura de una manera seria y trágica y eso les daba un *pathos* moral, normalmente desconocido en Europa (Delić 1995a: 186).

#### **6.2.4. Desde el anti-nacionalismo**

El lema de Kiš, respecto a que una revisión viene siempre desde dentro y que quejarse sin proponer es una situación cómoda para los que realmente no quieren participar en el cambio, le llevó a opinar negativamente sobre muchos aspectos problemáticos en la época. Eso no solo le ha dado la fama de anti-patriótico, anti-serbio, anti-nacionalista, en el sentido más negativo de la palabra, sino que sus opiniones continúan siendo analizadas hasta el día

---

<sup>75</sup> «Es obligación nuestra, de los escritores y de los traductores de pueblos pequeños y lenguas pequeñas, luchar para nuestro propio prestigio, para nuestro lugar bajo el Sol, intentando constantemente ofrecer al mundo lo mejor que tenemos y presentarlo de la mejor forma posible.»

de hoy tanto por sus defensores como por sus más feroces críticos. Lo que para unos es una disidencia vital, una actitud profética, una claridad de visión, para otros es una disfrazada rebeldía, una subversión bien planificada y lanzada siempre en momentos oportunos.

Si le sumamos a todos estos factores el desarrollo originado por los cambios ideológicos producidos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta los años noventa en Yugoslavia, tanto las acusaciones como las defensas hacen sospechar obligatoriamente de poseer al menos un toque de fanatismo. El «exilio voluntario» a esa Europa centrista de Kiš era una de las últimas acciones argumentales del autor quien, como siempre pasa, aprovecharon los dos lados para rectificar o ratificar sus opiniones. Si algo confundió tanto a unos como otros, fue la sorprendente decisión del autor –un ateo o por lo menos agnóstico reafirmado– de estar enterrado con el rito tradicional ortodoxo. En el país en el que la religión determina la pertenencia a una nación o un pueblo, este hecho confundió tanto a unos como a otros y desde entonces se fue creando una curiosa aceptación de la figura del autor basada en extremos. Tomando en cuenta la idea de Jausse de que una recepción nunca se puede considerar fuera de su contexto histórico, en este apartado incluimos esa reflexión sobre el nudo temporal del autor vivido por el propio autor; al menos para señalar la influencia que han tenido sus ideas políticas en la posterior recepción de Kiš como escritor.

Kiš no fue un escritor marginalizado en su época: sus libros han tenido una recepción, por lo menos académica, muy importante durante su vida. Aunque esta recepción no se correspondiera con los criterios del autor –como veremos en la parte dedicada al lector modelo de Kiš–, sus obras han sido incluidas en el programa educativo de enseñanza obligatoria y todos los lados enfrentados le han ido usando, aunque malamente, de referente ideológico. A pesar de que a veces parece que sus ensayos y entrevistas trascendieron mucho más que su obra ficcional, no cabe ni la menor duda de que se trata de un autor con una autoridad importante.

Cuando en 1973 describió ese retrato del nacionalista emergente, tocó algunos de los fundamentos más problemáticos de la época. Recordemos que los años setenta todavía se encontraban marcados por un fuerte gobierno socio-comunista yugoslavo. Sin embargo, las grietas de discordancia empezaban a abrirse tanto por las cuestiones económicas como por ideológicas y políticas de Estados que «forzados» a estar juntos y a creer en esa unión se

reafirmaban cada vez más en sus diferencias. La identidad creada a partir de la negatividad respecto a un «otro» fue una constante tanto en Eslovenia como en Croacia y Serbia.

La palabra «nacionalismo» fue hasta cierto punto prohibida en la Yugoslavia de Tito porque daba lugar a identificaciones que no apoyaban la idea de la hermandad de un Estado único. Como suele pasar, donde hay fuertes prohibiciones hay también unas resistencias muy convencidas y por eso los conceptos de «nacionalismo» y «religión» retomaron un cierto aire de subversión en la época del comunismo. Los rituales religiosos estaban permitidos, pero mal vistos, y cualquier señal de identidad nacional particular fue reprimida.

Sin embargo, aquellos intelectuales y académicos que después de la Segunda Guerra Mundial se quedaron en sus posiciones de influencia y que se adaptaron al nuevo porvenir mantuvieron las convicciones de los ideales nacionales y vieron en esa unión opresiones e injusticias históricas. Por todo esto, cuando Kiš describió el retrato del nacionalista en 1973, unos vieron la falsa disidencia de Kiš de siempre, igual que en el caso del tema anti-estalinista de la *Tumba*, en un Estado profundamente anti-estalinista (como veremos), y los otros vieron en aquel escrito por lo centroeuropeo y en contra del nacionalismo las palabras proféticas de un futuro muy cercano. Fuera cual fuera la línea de la recepción de las opiniones históricas, políticas y sociales de Kiš, las palabras que dedicó al tema nacionalista frente al dilema centroeuropeo no dejaron indiferente a nadie.

La relación pesimista entre el concepto utópico centroeuropeo y una visión devastadora del nacionalismo emergente definen de la mejor manera la visión histórica de Kiš. La negatividad, los antagonismos y en general todos los «antismos» se revelaron como fundamentos del fracaso de cualquier intento unificador. En este sentido Kiš hizo referencia a la polarización entre los intelectuales croatas y serbios. Cada uno, en su línea, fomentó esa discordancia.

La actitud anti-vienesas de los intelectuales croatas vio en Austria esa provincia reaccionaria. La búsqueda de refugio intelectual les llevaba a París. Todo ello, finalmente, representó una clara ceguera hacia los fenómenos de la vida artística y cultural vienesas. Su resistencia hacia los «productos» vieneses –como Freud, Kafka o Rilke– es un reduccionismo que hoy mantiene abierta la grieta (VL: 45).

La cultura serbia, por otro lado, vinculada sobre todo con Rusia y la ortodoxia, todavía conservaba esa relación mística. El nacionalismo serbio se alimenta de la mitología eslava y rusa, incluso cuando rechaza el bolchevismo:

Panslavizam i Dostojevski, ili Puškinov starac Pimen iz Borisa Godunova (u verziji Musorgskog) imaju danas istu privlačnost kao Blokova pesma o Skitima, Jesenjin ili Majakovski. (...). Tu se ukrštaju, dakle, dva mita: panslavizam (pravoslavlje) i revolucionarni mit. Kominterni i Dostojevski (VL: 46).<sup>76</sup>

A todo esto Kiš añadió que, con la rápida ruina de todos los sistemas totalitarios del siglo XX, desde el fascismo hasta la ideología marxista-comunista, el mundo encontró refugio en diferentes formas religiosas. Tanto los musulmanes como los católicos o los ortodoxos encontraron sus respuestas en sus respectivas religiones, mientras que Occidente volvía a un tipo de misticismo. El gran proyecto ideológico del siglo XIX y el siglo XX había fracasado y la única vuelta era a la religión (PAE: 156). Aunque Kiš nunca criticó explícitamente ninguna religión como concepto, tal y como mencionamos previamente, la identidad religiosa en los países de la ex-Yugoslavia se igualaba, y se sigue igualando, a la identidad nacional. Una iba estrechamente relacionada con la otra y en los momentos decisivos se complementaban.

El retrato del nacionalista que describía Kiš para la revista *Ideje* en 1973 y que incluía en 1978 en su libro *Anatomía* es el texto más citado tanto fuera como dentro del país natal del autor. Su visión irónica y sumamente crítica sería retomada especialmente durante los años noventa, en el auge de la guerra civil en los Balcanes.

El nacionalismo es, ante todo, una paranoia (...). Una paranoia colectiva e individual. Como colectiva, es consecuencia de la envidia y del miedo, y ante todo es la consecuencia de la pérdida de la conciencia individual (*Anatomía*: 28).

Para Kiš el nacionalismo era solo y exclusivamente una «categoría negativa de espíritu» que se nutre de relativismo y, llevándolo a la comparación con el sentimiento centroeuropeo, insiste en las diferencias y anula las similitudes. Las dos ideas son demasiado simplificadoras para el autor, pero si tuviera que aceptar una de las definiciones, sin duda optaría por la

---

<sup>76</sup> «Paneslavismo y Dostoievski, o el viejo Pimen de Pushkin de Boris Godunov (en la versión de Musorgski), tienen hoy en día el mismo atractivo que el poema sobre los escitas de Blok, Esenin o Mayakovski (...). Aquí se entrecruzan, por tanto, dos mitos: el paneslavismo (la ortodoxia) y el mito revolucionario. El Comintern y Dostoyevski»

centroeuropea, porque al fin y al cabo sus libros encajaban en los marcos centroeuropeos (PAE: 143). Para Kiš, el nacionalista era un «tribuno del pueblo», «un pariente de Jules de Sartre» que es el fracasado de la familia que se estremece ante la mera mención de los ingleses; como ser social y como individuo es igual a nada; «un cero a la izquierda (...) es por definición un ignorante» (Anatomía: 29).

Todavía en los debates actuales, la cuestión del nacionalismo tiene un puesto muy importante tanto entre los políticos como entre los escritores y artistas. En el mundo intelectual serbio todavía se discute si el concepto «nacionalismo» puede tener o no connotaciones positivas.

Un caso curioso de este debate lo podemos ver hoy en día en un ejemplo del director Emir Kusturica. Danilo Kiš, en una reseña de la película *Papá está de viaje de negocios* (1985), alababa la capacidad «del joven director» y su proyecto artístico, que era a la vez un acto moral. Según Kiš, igual que en su película *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* (1981), Kusturica era capaz de observar a los ganadores y a los perdedores con una distancia cariñosa e irónica al mismo tiempo y de describir al hombre educado en las generalidades de la ideología, un idealista simpático al que, de todas las manifestaciones vitales, la política era lo que menos le importaba y por eso su persecución era más trágica todavía (VL: 144). Hoy en día, Kusturica es el centro de todo el debate nacionalista. El director serbio (porque Kusturica sí se define como tal con insistencia) define el nacionalismo como un «fenómeno engorroso en el proceso de salvación de la identidad, algunas veces positivo y algunas veces negativo» (Kusturica 2015).

Si hoy en día este tema divide a los que opinan sobre él, cuando el nacionalismo empieza a definirse como defensa contra un comunismo degollador, los adjetivos que usaba Kiš hieren muchas sensibilidades. Las definiciones de Kiš como «el nacionalismo es kitsch» (Anatomía: 30), que no conoce otras culturas ni lenguas y si las conoce es solo para establecer oposiciones binarias nosotros-ellos, perjudicando normalmente a «ellos», son las que se siguen usando para combatir el relativismo del concepto.

Dividido entre las dos «simplificaciones» que se le presentaban, Kiš al final de su vida concluyó que se mostraba sumamente pesimista ante el desarrollo actual del ser humano, diciendo que la historia se realiza como una historia de la desgracia y siempre se repite en sus peores aspectos:



Što se mene tiče, ja ni u kom slučaju ne osporavam da na svet gledam s pesimizmom, a znam da nešto od tog pesimizma izbija i iz mojih knjiga: uprkos njihovom ironičnom aspektu, čitalac često oseća strah. Možda je taj pesimistički odjek, koji plaši slabe, razlog što moja dela nisu tako popularna kao dela nekih drugih autora (PAE: 159).<sup>77</sup>

### **6.3. Lector modelo, por Danilo Kiš**

#### **6.3.1. Cómo deberían haberlo hecho**

La defensa del autor como receptor legítimo de su propia obra fue uno de los pilares teóricos de Kiš a lo largo de su vida literaria. Aunque, según sus palabras, a veces escribía sobre ello por necesidad y a veces solo porque se consideraba con derecho de hacerlo, asumía que el autor no se limita solo a analizar su propia obra desde las perspectivas que le parecen oportunas, sino que proporciona también la visión del receptor ideal de su obra. En este sentido podemos clasificar en dos tipos los análisis, sobre los receptores, que propone Kiš en las numerosas entrevistas, en sus libros de ensayos y en sus artículos. De este modo, Kiš habla de un aparato lector en general con la visión de los criterios que siguen estos lectores y, por otro lado –con sus actitudes claras sobre lo que debería ser un receptor–, crea un lector modelo de su obra. Si recordamos las palabras de Eco para definir este lector modelo, podemos identificar las similitudes y diferencias entre la definición del estructuralista francés y las opiniones concretas de Kiš:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (...) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. (...) Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. (...) Por un lado, el autor presupone la competencia del lector modelo; por otro, en cambio, la instituye. (...) De manera que prever el correspondiente lector modelo no significa solo «esperar» que este exista, sino también mover el texto para construirlo (Eco 1979: 80-81).

Kiš no solo organiza su estrategia textual para prever e instituir un lector modelo, para gran parte de su obra, sino que sale de los límites textuales para así definir teóricamente su

---

<sup>77</sup> «En cuanto a mi opinión, en ningún caso niego que observo el mundo con pesimismo, y sé que algo de este pesimismo emana de mis libros: a pesar de su aspecto irónico, el lector a menudo siente miedo. Quizás es ese eco pesimista el que asusta a los débiles, la razón por la cual mis obras no son tan populares como las obras de otros autores.»

receptor implícito, escondido en esa estructura del texto. Según él, muchas veces lo hace porque la respuesta crítica que recibe sobre su obra, aunque halagadora, pierde la esencia de la interpretación y no consigue «encontrar las llaves» para su solución final. En el centro de este análisis se ponen diferentes procedimientos respecto al lector que le permiten dirigir textualmente hacia el camino recomendado. Entendiendo la narrativa al modo de Eichenbaum, como un acertijo (PAE: 49), la ecuación con una incógnita, Kiš pide de su lector que entre en el juego de diálogo con el texto y que intente resolver «las trampas bien colocadas» (PAE: 226).

Para empezar, la opinión de Kiš se basa en que un buen lector es realmente una rareza. Por otra parte, un buen crítico es para él casi doblemente difícil de encontrar, porque tiene que pasar por la fase de buen lector. Sin embargo, en el año 1960, cuando Kiš colaboraba con el periódico *Politika*, escribió una reseña a propósito de una película desarrollada a partir de un cuento de Mijaíl Shólojov, *El destino de un hombre* (Serguéi Bondarchuk, 1959). Ese artículo titulado «Ese público pecador, manejable», comenta por la primera, y quizás, la última vez que por mucho que somos propensos a negar la existencia de »los valores estéticos objetivos« y »el juicio del público«, hay que reconocer que no podemos quedarnos indiferentes ante el hecho de que el público amplio, aparte del tiempo, es precisamente el factor cuya opinión al final se acerca a un tipo de objetividad. Aunque esta objetividad está, muy a menudo, en desacuerdo absoluto con los juicios estéticos actuales (ya que el público se muestra propenso a ceder a efectos baratos y trucos kitsch) se acerca a lo que podríamos llamar el «juicio del tiempo». Al fin y al cabo, tanto como el público está en función del tiempo, el tiempo está en función del público (VAR.: 59). Aunque estas opiniones de Kiš fueron escritas antes de que el autor publicara su primer libro, la importancia que le da al receptor de la obra es sumamente alta.

Así Kiš distingue también entre las responsabilidades del lector y las del crítico. A diferencia del crítico, el lector no tiene una posición oficial: lee la obra, mantiene el diálogo con ella, entrando en el campo semántico y emotivo del texto e introduciendo elementos de su propio mundo vivido y relacionándola con otras obras y escritores. En este sentido, Kiš entiende la lectura y el intercambio entre el texto y el lector en consonancia con las teorías de la ficcionalidad y de los campos referenciales, aunque no maneje directamente las fuentes que nosotros citamos. La naturaleza bipolar de la referencia literaria, dividida entre un campo de referencia externo y uno interno, es un rasgo esencial de la literatura (Harshaw 1984: 147)

y, en esa línea, Kiš contaba con un receptor que sería capaz de reconocer el propio campo referencial interno del texto<sup>78</sup> y complementarlo con los elementos de su propio campo referencial externo. Kiš entendía la recepción como un proceso dinámico que se correspondía perfectamente con ese intercambio de marcos referenciales. Además definía los factores del campo referencial externo que debería cumplir para que entrara en el juego de la ficcionalidad: tal y como resume Delić el concepto de lector de Kiš, dicho lector sería un hombre de buen gusto, adquirido leyendo las obras clásicas. No sería un prisionero de conceptos estrechos ni limitado ideológicamente, sino que se trataría de un verdadero cosmopolita en cuanto a educación y a espíritu. Se trataría de un lector al que, por su educación, sería fácil ubicarle las relaciones intertextuales y espirituales, y, en caso de que poseyera talento y sensibilidad adecuados, podría llegar a la plenitud de la interpretación de una obra y de su comunicación con ella (Delić 1995a: 218).

Por otro lado estaría el crítico, que pertenecería a la escena pública literaria y, por ello, su acción sobrentendería unas reglas de comportamiento profesional del sistema conceptual adecuado. Tendría su correspondiente función social y su lugar correspondiente en el proceso de recepción de la obra.

En una entrevista con Vida Ognjenović, escritora y directora serbia, a su pregunta sobre si conocía a sus lectores, Kiš respondió humorísticamente: «Malo ih je i nalik su na mene» (HP: 215).<sup>79</sup> Con esta afirmación retrató muy bien la relación entre autor y lector en la que insistía; autor y lector que serían ante todo «dos soledades, un encuentro casual de dos sensibilidades parentescas», un momento breve de reconocimiento en el cual solo podría engendrarse la duda (HP: 214). En sus ensayos defendió la idea de Barthes de que la intencionalidad del autor está en el lector modelo y de que, a lo largo del proceso de lectura, el lector desea al autor en el texto, tanto como el autor tiene la necesidad de la figura del lector (Barthes 1973: 46), ya que afirmaba que el lector es quien proporciona la satisfacción al escritor (HP: 259). De todas formas, hablando de la versión de tele-drama del *Reloj*, desde su visión sumamente modernista, insistió en que prefería tener pocos lectores verdaderos que miles de espectadores que opinaran positivamente sobre su obra mientras estaban «obligados» a verle por la televisión (HP: 182).

---

<sup>78</sup> Un haz de estructuras heterogéneas que interactúan entre sí y con otras estructuras no semánticas, configurado de acuerdo con el mundo «real», pero que no tiene por qué ser absolutamente «realista», sino que puede servirse de diferentes niveles de realidad.

<sup>79</sup> «Son pocos y se parecen a mí.»

De todas formas, Kiš no perdía la oportunidad de contrastar su concepto de receptor con la realidad. De esto ya hemos hablado en el apartado dedicado a la visión del autor respecto a la crítica de su tiempo. Aprovechando la idea de Sartre de que entre el escritor y su público existe un conflicto y que como tal es un acontecimiento sin precedentes, Kiš concluyó que de esta premisa, en el caso de su obra en Yugoslavia, había de excluirse al lector (HP: 214-215). El escritor tendría como único receptor la figura del crítico, ese escritor frustrado que se quedó entre la academia y la escritura, al que leen solo los autores. La masa del público lector se deja llevar, según Kiš, por las mentiras de los fabulistas y los demagogos, mientras que él creía en el documento, en la confesión y en el juego del espíritu (HP: 231).

Aquí conviene retomar las palabras de Eco sobre el lector modelo de la obra de Joyce:

De modo que *Finnegans Wake* espera un lector ideal, que disponga de mucho tiempo, que esté dotado de gran habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites sean borrosos: no cualquier tipo de lector. Construye su tipo de lector modelo a través de la selección de los grados de la dificultad lingüística, de la riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto claves, remisiones y posibilidades, incluso variables de lecturas cruzadas (Eco 1979: 85).

El lector que definía Kiš como modélico tiene exactamente estas características. El problema surgía en su caso cuando la crítica, que en principio debería responder a esa definición, proporcionaba interpretaciones que no se basaban en ninguna de estas premisas. Tomando ejemplos concretos de sus libros salvaba solo a los traductores, porque serían todavía los únicos receptores en condiciones de acercarse a la obra con ímpetu creativo. Analizando las dudas o excepciones que han ocurrido en el texto, salvaba sus esperanzas desde esa minoría que sería capaz de descubrir las trampas bien colocadas.

Un ejemplo del cuento «Sellos rojos con la efigie de Lenin», de la *Enciclopedia*, da lugar a dudas dignas de un buen lector. Así en la parte del cuento en la que la protagonista comenta lo que se encontró en la correspondencia de Mendel Osipovich: «y los sellos rojos con la efigie de Lenin serían lo bastante elocuentes como para sugerir “el sello rojo de la sangre imperial”. (En cuento a la “sangre imperial”, la explicación que usted propone es perfectamente válida)» (*Enciclopedia*: 188), algunos traductores habían traducido la «sangre imperial» (*carska krv*) por «sangre azul» (*plava krv*). Sin embargo, pudiendo elegir el concepto común de «sangre azul», Kiš eligió el otro porque ese sintagma aparecía en uno de los poemas de Ósip Mandelshtam (Mendel Osipovich en el cuento), que aludía a los

emperadores y a los reyes bíblicos; a partir de esto se explicaba el origen judío de Mendelshtam (VL: 202). Solo la aguda recepción de un traductor podría seguir con tal detalle los procedimientos formales del autor.<sup>80</sup> En este mismo cuento, Kiš además colocó otra trampa para el lector modelo: la protagonista del cuento, que critica el método psicoanalista en la literatura, comete un error freudiano vulgarizando la poesía de Mendelshtam con su interpretación biográfica. Kiš dijo que «un buen lector puede, de ahí, descubrir esta trampa y creer además que había pillado el error del escritor» (VL: 202). Esto además reafirmaba su crítica negativa respecto al relativismo de las interpretaciones psicoanalistas y biográficas de las obras. ¿No es este precisamente el lector «que está dotado de gran habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites son borrosos»?

Al entender la relación entre el autor y el receptor como un juego, una búsqueda de incógnitas, el escritor iría colocando las trampas para convencer al lector de las cosas que realmente no son verdades, pero respecto a las cuales el receptor necesitaría creer para seguir el hilo de las historias. El uso del documento para este fin está muy presente en la *Tumba*, pero todavía más en la *Enciclopedia*, en la que algunos elementos fantásticos refieren a documentos concretos. Un escritor informado no se fía del escritor, sino de la objetividad – aunque sea falsa– de un documento. «La experiencia, sin embargo, me confirma que visto desde el punto de vista de la recepción cualquier avance formal conlleva en sí cierto riesgo de malentendidos», así que una simple desautomatización de los procedimientos literarios tendría ese efecto caótico en los receptores (VL: 163). Una de las opiniones constantes de Kiš era que los críticos no habían podido entender la *Enciclopedia* y, por esta razón, el libro cayó en el olvido. Retomaremos más adelante estas afirmaciones del autor.

En el caso de la *Tumba* y el *Reloj*, Kiš llevó el concepto de lector modelo a otro nivel. Para empezar, el hecho de que mucha gente (tanto en Yugoslavia como en Francia, por ejemplo) había leído la *Tumba* en un nivel informativo, como descubrimiento de la existencia de los campos de concentración estalinistas, era la primera indicación de la desastrosa

---

<sup>80</sup> Aunque, como el mismo autor apuntaba, a veces ocurre precisamente lo contrario: en la traducción inglesa y hebrea de *Jardín, cenizas*, en uno de los capítulos aparecen los nombres de Omer y Merima, protagonistas de una balada popular del origen islámico, una versión local de la historia de Romeo y Julieta, que cuenta la madre de Andreas Sam. Por la semejanza en la transcripción se habían traducido como Homero y Mallarmé. Si la madre, en vez de contar una balada popular, cita a dos poetas, se rompe el equilibrio entre el personaje de la madre, el símbolo de lo espontáneo, lo popular y lo oral, frente al personaje del padre, quien tiene el papel de erudito en la novela (VL: 18).

recepción de estas obras, según él. Algunos de ellos «rechazaron» esta información por sus convicciones ideológicas, mientras que otros vieron en la *Tumba* un tipo de testimonio. En cualquier caso, Kiš tachó de «recepción sumamente equivocada» este tipo de acercamientos a su obra:

Jer prava recepcija te knjige je onda tek značajna, onda je tek književno-umetnička, kulturna recepcija jedne knjige – bar konkretno u slučaju te – kada su činjenice poznate i kada čitalac kaže znajući za sve to – evo kako to kratko, jasno, ili da kažem, majstorski pravi pisac o kome je reč. Međutim, kao što i sami znate, ta knjiga nije bila primljena tako, otuda i moje prvo i osnovno razočaranje (VL: 191).<sup>81</sup>

Kiš insistió en que el libro estaba escrito para un lector ideal que sabría al menos lo que sabía el autor e incluso más, si acaso, sobre determinados hechos históricos, que no se podría extrañar<sup>82</sup> ante el *siuzhet*, sino ante el arte de desarrollo de este *siuzhet* (HP: 262). Es decir, en este caso el autor exigiría del lector no solo el conocimiento de la materia histórica, sino también un acercamiento teórico-crítico a los procedimientos, un acercamiento digno de una sana interpretación. Veamos las siguientes palabras de Kiš en una entrevista titulada: «Busco un sitio bajo el sol para la sospecha»:

Što se pak tiče Grobnice za B. D. i njene polemičnosti u odnosu na Borhesa; ona mi se činila od samog početka, još tokom pisanja te knjige, toliko evidentnom da sam bio uveren da će smisao mog prosedeo otkriti bez po muke ne samo kritika nego i najobičniji čitalac. (...) bilo je za mene toliko evidentno, da sam mislio, velim, da će prvi čitalac koji uzme tu knjigu u ruke shvatiti da ja zapravo polemišem sa Borhesom (kao što se uvek polemički odnosimo prema svojim uzorima) (VL: 162).<sup>83</sup>

La polémica con Borges que menciona Kiš se refería al famoso libro *Historia universal de la infamia* y a la elección de temas que el autor argentino presentaba y que realmente trataban cuestiones socialmente irrelevantes. La exageración del título de Borges le llevó a Kiš a abrir la polémica: sostuvo que la verdadera historia universal de infamia del siglo XX

---

<sup>81</sup> «Porque la recepción real de ese libro es significativa, es una recepción literario-artística, es una recepción cultural del libro –por lo menos en este caso concreto– cuando los hechos son familiares y cuando el lector conociendo todo lo dicho dice– esa es la manera de hacerlo, corto, claro, o por así decir, hecho de una manera maestral por parte del escritor en cuestión. Sin embargo, como bien lo sabe, ese libro no fue recibido así y de ahí viene mi primera y básica decepción.»

<sup>82</sup> En el sentido formalista de «extrañamiento» como base del proceso estético.

<sup>83</sup> «En cuanto a lo que a *Una tumba para B.D.* se refiere y su polémica respecto a Borges, esta relación me ha parecido desde el principio, durante la escritura de este libro, tan evidente que estaba seguro de que el sentido de mi procedimiento lo descubrirá no solo la crítica, sino un lector cualquiera. (...) Fue tan evidente para mí que pensé que el primer lector que cogiera este libro en sus manos entendería que yo realmente estaba polemizando con Borges (tal y como siempre tenemos una relación polémica con nuestros modelos).»

eran sus campos de concentración y el hecho de que, en nombre de un mundo mejor, murieran generaciones enteras. En esta línea, Kiš seguía «construyendo su tipo de lector modelo a través de la selección de la riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, incluso variables de lecturas cruzadas» (Eco 1979: 85), pero, en el momento de la publicación de esta obra, el resultado final no parecía responder a estas intenciones. Insistía, además, en definir esa competencia lectora desde la cual sus obras se podrían leer de la manera más adecuada posible.

La muy presente indeterminación como condición de efectividad de la prosa de Kiš también causará algunos problemas de acercamiento del receptor, especialmente de los críticos, a la obra más hermética de todo su conjunto: el *Reloj*. A la pregunta del entrevistador Milivoje Pavlović, para la revista *NIN*: «¿Qué pensaba cuando arrojó el *Reloj de Arena* a ese mar de mediocridad?», Kiš respondió que la entregó al editor con una profunda sensación de temor y con un único deseo de encontrar una decena de lectores que se entregaran sin pensar a sus precipicios y a sus laberintos (HP: 194).

Boro Krivokapić dijo en 1973 que no se había pensado ni escrito ningún libro como el *Reloj*. Ante esto, Kiš sostuvo que, aunque se podía acercar uno a ella desde muchos sitios, el marco metodológico perfecto sería el formalista, porque la novela era antes que nada una forma sincrética:

Ako se Peščanik ičim može otključati, onda su to upravo ona dva malopre pomenuta principa: oteščale forme, kao usporavajućeg procesa opažanja, i oneobičavanja, kao rušenja automatizma opažanja. Naša sociološka i impresionistička kritika zastala je pred tim neobičnim zdanjem „Peščanika“ kao pred nekim tehnološkim čudom i pisala je, s manje-više časnih izuzetaka, o toj knjizi sa neskrivenim čuđenjem: Peščanik joj je proticao kroz prste bukvalno kao pesak; pisala je, dakle, kako se to veli, pohvalno, ali te pohvale behu pomućene nerazumevanjem i čuđenjem, jer psihološki, sociološki i ostali ključevi ne bejahu pogodni za ova peščana vrata, građa joj je izmicala, uprkos pohvalama, uprkos svemu (HP: 235-236).<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> «Si el *Reloj de arena* se puede abrir de alguna forma, entonces esto sería posible con los dos principios mencionados anteriormente: la forma pesada, como proceso ralentizado de percepción, y el extrañamiento, como destrucción del automatismo de la recepción. Nuestra socio-crítica y la crítica impresionista se paró ante esa inusual obra de *Reloj de arena* como ante un milagro tecnológico y escribía, con más o menos algunas excepciones honorables, sobre este libro con un asombro abierto: *El reloj de arena* se le deslizaba entre los dedos literalmente como arena; escribía, pues, como se dice, loablemente, pero estos halagos eran mezclados con malentendidos y asombros, porque las llaves psicológicas, sociológicas y demás no eran apropiadas para esta puerta de arena. La materia se le escapaba, a pesar de los halagos, a pesar de todo. »

A las sugerencias de algunos críticos de poner la carta del padre al comienzo de la obra, para así ofrecer una guía de la lectura, Kiš respondió con un manual de uso:

U knjigu ulazite kroz mala i uzana vrata i to u mračnu i sumornu sobu, ali na kraju romana je dnevna svetlost, jutro, a pred vama je pismo koje će objasniti sve što ranije nije bilo jasno. Smatram da je to jedini put za čitanje ove knjige. (PAE: 121).<sup>85</sup>

Encontramos aquí a Danilo Kiš como gran configurador de un mundo institucional en que se cruzan numerosas cuestiones. Por una parte, una visión de la literatura formada en la universidad que choca con la formación de los críticos de su tiempo. Esta concepción de la literatura viene de un estudio de las teorías formalistas trabajadas en la Universidad de Belgrado y que incluso podrían considerarse avanzadas para lo que se estudiaba en otros países como España. La creación del nudo es comprensible.

A partir de aquí, el autor se veía impelido a explicar cómo su obra venía de esa concepción y así debe ser tomada en cuenta. Es decir, creaba un lector modelo para sus narraciones. De este modo, la propia teoría literaria estaría funcionando aquí en un juego autor-lector alejado de las corrientes anteriores. No se trata de adivinar el mensaje del autor, sino de entender sus estrategias creativas y no salirse de ellas. Esto se cruza con la necesidad de no aceptar la lectura comunicativa directa ni la estrictamente autobiográfica de sus obras. Es decir, al mismo tiempo que destruye al autor en el sentido más barthiano del sistema, exige la autoridad de este para imponer sus conceptos tanto del lenguaje literario como del sistema de recepción vinculado con dicho concepto. No hay tanta paradoja si consideramos al autor pre-Barthes como emisor de la teoría comunicativa más básica –sin por ello denostarlo– y al post-Barthes, post-formalista, el defendido por Kiš, como guía. En este sentido, nos aventuramos a decir que la propuesta de Danilo Kiš no encajaría mal en los principios de Vodicka e Iser que defendíamos en el capítulo correspondiente. En este sentido, habría puntos de indeterminación dejados por el autor –algunos referenciales, por su intertextualidad; otros, interpretativos, de un modo mucho menos invasivo– que el lector debería rellenar. Cumple por consiguiente con el concepto de «muerte del autor» de un modo

---

<sup>85</sup> «En el libro se entra por la puerta pequeña y estrecha en una habitación oscura y desolada, pero al final de la novela está la luz del día y ante vosotros está la carta que explicará todo lo que antes no estaba claro. Considero que es la única manera de leer este libro.»



mucho menos rígido al habitual y, desde luego, quizás más postmoderno,<sup>86</sup> más cercano a los patrones actuales en la teoría literaria contemporánea.

Resumimos: *autor clásico-comunicador* de un mensaje frente a *autor contemporáneo-constructor de estrategias textuales*.

Ahora bien, el hecho de que Kiš escribiera desde unas teorías de la literatura concretas y exigiera ser leído desde ellas no tiene por qué implicar un mandato irrenunciable. Los críticos neo-marxistas, feministas, postcoloniales, ficcionales, de sistemas de modelización y tantos otros podrían no aceptar este modelo y apostar por otros sistemas de recepción. Si aceptamos estas líneas alternativas, ya no entenderemos el lector modelo de Kiš de su modo, que es el de la incuestionable vinculación entre proceso de escritura y proceso de lectura, sino como una propuesta de recepción. Por ello, incluso cuando veamos numerosos críticos posteriores que defiendan a ultranza este lector modelo de Kiš por encima de lecturas más políticas o más históricas, podremos contemplarlo todo como propuestas alternativas e incluso complementarias de recepción.

Con esta mirada, nos acercamos ahora a los análisis que el propio Kiš realizó sobre la crítica de su tiempo.

### **6.3.2. Observación de la crítica**

Tal y como hemos podido ver hasta ahora, Danilo Kiš dejó muy clara su visión poética y sus posturas respecto a la recepción de su obra por parte de los críticos e incluso por parte de los lectores. En este sentido, hemos podido observar una actitud sumamente negativa en lo que a la crítica de su tiempo se refiere, debido a los motivos expuestos. Esa actitud «ofensiva», por un lado, le proporcionó una imagen de escritor no conformista, pero por otro —como hemos visto— sirvió de guía para los críticos futuros y en este sentido previno muchos acercamientos a la obra de autor que él mismo consideraba ilegítimos.

La influencia que ejerció en la opinión de su obra la notó el mismo autor cuando, a propósito de la *Enciclopedia*, comentó que con este libro había intentado hacer un

---

<sup>86</sup> Danilo Kiš seguramente no aprobaría la aplicación de este adjetivo.

experimento. Así, se negó a comentarlo y analizarlo, para ver qué tipo de respuesta y recepción tenía la obra. Los resultados, como esperaba, fueron muy decepcionantes, ya que nadie aportó ninguna interpretación enriquecedora y la obra cayó pronto en el olvido. Un experimento como este tuvo lugar porque, como el mismo autor comentó: «Jer pomalo mi je već bilo dosta tog iskustva da prvo po izlasku knjige ja dam intervju i posle celog života da čitam u kritikama varijacije na moje sopstveno viđenje svojih proza (VL: 194-195).<sup>87</sup>

La cita ya nos muestra una curiosa exigencia de Kiš que roza la paradoja o un modelo utópico no ya de lector, sino de receptor: uno que esté prácticamente en su cabeza o atienda cada punto de indeterminación del texto desde el horizonte de expectativas del autor. Porque no acepta siquiera ejercer de guía enriquecedora. En este sentido, quizás en choque con las teorías de los formalistas en que él mismo se fundaba, la figura del autor crece incluso por encima del autor clásico: ya no se trata de que el lector capte el mensaje de la obra o las referencias biográficas, sino de que coincida sin ayuda en las propias estructuras lingüísticas, culturales y mentales del autor. No es pequeño desafío para alguien que compra una novela y se pone a leerla sin un manual de teoría de la literatura, otro de historia de la literatura y al menos otro de cultura contemporánea a su lado.

Unas fundamentaciones teóricas y unas actitudes tan claras sobre el tipo de acercamiento que debería tener su obra conllevaban dos tipos de críticas: las muy fieles a las opiniones del autor –que se esforzaban por seguirlo– y las muy cuestionadas por el propio autor, que se circunscribían en diferentes líneas.

Si solo las analizamos cuantitativamente, veremos que las dos primeras novelas – *Buhardilla* y *Salmo*– ocupan un espacio relativamente moderado entre sus escritos; Kiš solía analizarlos igual que la crítica: desde la perspectiva de una poética temprana hecha realidad.

Entre sus obras del *Circo*, la última y más experimental –*Reloj*– ocupa las digresiones tanto de los periodistas como del propio autor y de sus estudiosos del autor.

En cambio, *Penas* es considerado tradicionalmente un libro puente entre los otros dos elementos de la trilogía, *Jardín* y *Reloj*–, motivo por el cual recibe menos recepción variada.

---

<sup>87</sup> «Porque ya estaba un poco harto de esa experiencia: el hecho de que, nada más publicar el libro, tuviera yo que conceder las entrevistas y, después de eso, tener que leer durante toda mi vida críticas que no son sino variaciones de mi propia visión de mis obras.»

A diferencia de todas las anteriores, la *Tumba*, como era de esperar, ocupó la atención del escritor, de sus críticos y de sus receptores, pero al mismo tiempo esa recepción fue la más variada de todas.

Con el paso definitivo del plano autobiográfico al plano histórico general, la recepción se disparó y Kiš se convirtió en tema común entre críticos, periodistas, académicos... Ese frenesí, sin embargo, no paró después de la publicación de la *Enciclopedia*, tal y como destacó el propio autor.

Así, según el propio Kiš, la peor de las convenciones receptoras críticas que experimentó respecto a su obra fueron los enfoques dentro del contexto de definición de géneros o del establecimiento de corrientes y grupos a los que el mismo autor pertenecía. No solo se trataba de que los géneros –como la novela o el cuento, que directamente le concernían– pasaran por un proceso de evolución en la segunda mitad del siglo XX, sino que estos intentos no aportaban nada realmente nuevo a las lecturas de sus obras y sí las sometían a ciertos reduccionismos, encasillándolas como «modernas» o «herméticas» (HP: 95). El círculo vicioso que se creaba entre el autor y el crítico hacía que, en ausencia del público –según Kiš, sus obras no las leía nadie–, el crítico fuera quien se identificara con el término «lector», lo cual le privaba de su papel de intermediario y le convertía en un creador cuyo único receptor eran los autores. De este modo, solo rellenaba el hueco que se creaba entre el libro y el mundo (HP: 214).

Sin embargo, está claro que Kiš fomentaba su imagen de escritor cuestionado, problemático y polémico. A la constatación del periodista Dževad Sabljaković, en 1985 –a propósito del premio «Andrićeva nagrada» que recibió Kiš en Serbia por la *Enciclopedia*–, de que por fin estaba aceptado en su país, haciendo referencia a su exilio voluntario después de la polémica de la *Tumba*, Kiš respondió con ciertas dudas:

Ja lično volim situaciju kad pisac nije prihvaćen i stoga ni za sopstvenu prihvaćenost ne činim ništa. Više, dakle, volim biti pisac osporavan nego pisac slavljén, i u tom smislu me, valjda, neke nagrade potresaju: bojim se da bih mogao postati pisac koji nije problematičan. Volim situaciju, ne samo svoju, nego uopšte, kad je pisac u stanju da izaziva kontroverze u svetu svojih čitalaca (VL: 179-180).<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> «Yo personalmente prefiero la situación en la que el escritor no es aceptado y por eso no hago nada para mi propia aceptación. Prefiero, pues, ser un escritor cuestionado que glorificado y, en ese sentido, quizás, algunos

Aparte de una constante preocupación por no convertirse en un escritor institucionalizado, uno de los mayores «temores» del autor era la cuestión de su definición por parte de la crítica como escritor judío o como escritor de cualquier tipo de minorías. Al tener una gran parte de sus libros claros elementos autobiográficos, la típica conversación con los entrevistadores siempre iba hacia la cuestión del tema judío. Como solía hacer cuando se encontraba en este tipo de situaciones, aquí también recurría a los formalistas. Los datos biográficos siempre exigían para él esa «forma pesada» para poder desautomatizarlos y convertirlos a la vez en la metáfora, al igual que el concepto de judaísmo. «Cuando estamos en la metáfora, estamos en la literatura», afirmó Kiš a propósito de su elección de temas (VL: 149-150). No sólo se trataba de que considerara estos procedimientos críticos sumamente reduccionistas, sino que cada vez que los críticos describían a todo este grupo de escritores innovadores —como Kovač, Pekić, Bulatović, David, etcétera—, positiva o negativamente, como «herméticos», «modernistas» o «estetas» encasillándoles dentro de la idea de los que «se fijan en la forma y se alejan de la realidad», esos críticos retomaban —según Kiš— la posición absolutista de los que inmediatamente observan la literatura y sus productos desde la distancia histórica. Los observaban como un hecho histórico y desde ahí se sentían capaces no solo de criticar, sino también de crear una historia literaria como si para ellos no existiera ninguna duda o secreto (HP: 224).<sup>89</sup> Y más allá de todo esto recurrían a analogías generalizadas con Joyce, Proust o Borges para proporcionar a sus juicios relativizados un referente literario pertinente.

Profundizando más concretamente en este problema, Kiš cuestionó los argumentos críticos que se acercaban a sus obras desde principios de influencias literarias de cualquier tipo, precisamente por su mal entendimiento de este fenómeno. Según las ideas de los críticos —opinaba Kiš—, la cuestión de las influencias literarias era cosa de una orientación personal que se basaba en afinidades histórico-literarias, sociales o incluso políticas, cuando realmente —siempre según él— se podía hablar exclusivamente de afinidades temáticas. De este modo anulaba la para él absurda idea del mecanicismo de las influencias literarias como cuestión de progresismo o conservadurismo, en una línea muy cercana a la del Formalismo Ruso: lo que en relación con Kiš se definían como «influencias occidentales» no tendría nada que ver con

---

premios me alteran: temo que podría convertirme en un escritor no problemático. Prefiero la situación, y no solo la mía, sino en general, en la que el escritor es capaz de provocar controversias en el mundo de sus lectores.»

<sup>89</sup> De nuevo, el formalismo ruso tenía una visión muy diferente de la historia de la literatura (Sanmartín 2008: 336-366).

las consecuencias de las convicciones reaccionarias (HP: 228-229). Este tipo de acercamientos a la obra de Kiš brotó después de que el autor optara por un tema que se salía del marco autobiográfico o metaficcional y pasaba al marco histórico. De hecho, su último libro, *Enciclopedia*, de alguna forma aglutinó estos dos acercamientos temáticos y por eso representó una rareza dentro del corpus ficcional de Kiš.

Aunque «disfrutaba» de su posición de escritor problemático, antes del juicio sobre la *Tumba* Kiš no formaba parte de los objetivos de la crítica más tradicional, la que el autor describiría como «ideológica» e «impresionista», y era muy consciente de que su obra ficcional estaba en una situación muy ambivalente. Es decir, al no tratar temas problemáticos cotidianos y actuales, creaba una especie de paraíso artificial en el sentido baudelairiano de la palabra, un derivado metaético de la personalidad del autor, una literatura autóctona y autónoma y libre de cualquier tipo de compromiso entendido en el sentido político (HP: 172). No obstante, esta perspectiva de su papel en la literatura contemporánea se vio bastante afectada por los acontecimientos posteriores al juicio; de ahí que cambiara la propia visión del autor. Hablando de los acercamientos críticos a la literatura en Yugoslavia de la época en general, en la conversación con Momčilo Stojanović en 1982, Kiš criticó rotundamente algunas formas de la conciencia totalitaria y del terror intelectual, como la negación de la dignidad del adversario:

Sovjetski režiser Paradžanov nije ideološki nepodoban nego je pederast, švercer stranim devizama, prodavač droga; Solženjicin je Solženjicer (dakle nije Rus, nije naš) i, naravno, u službi stranih sila; Babelj je japanski špijun ... Ja, u konkretnom slučaju, nisam bio samo sumnjiv kao književna pojava, nego sam još i, po tužbi mojih tužilaca, delinkvent čije knjige izdaju sumnjivi, politički sasvim nepodobni američki izdavači, ja sam, po njima, davao politički sumnjive izjave američkim novinarima, omalovažavao svoj narod itd (HP: 16).<sup>90</sup>

Aquí Kiš hacía referencia a la denuncia oficial que puso el periodista Dragan Golubović después de la trama de la *Tumba* en la que cuestionaba la legitimidad de los

---

<sup>90</sup> «El director de cine soviético Paradžánov no es ideológicamente inadecuado, sino amariconado, traficante de divisas extranjeras, traficante de drogas; Solzhenitsin es Solzhenitser (es decir, no es ruso, no es de los nuestros) y, por supuesto, está a servicio de las fuerzas extranjeras; Bábel es un espía japonés... Yo, en este caso en concreto, no fui sospechoso solo como una apariencia literaria, sino, según la denuncia de mis denunciantes, también era un delincuente cuyos libros editaban editores americanos sospechosos, políticamente inadecuados; según ellos, yo estaba dando declaraciones políticamente sospechosas a los periodistas americanos, despreciaba mi pueblo, etcétera.»

editores de Kiš. A este texto volveremos con más detalle en el capítulo de la segunda etapa de la recepción.

Kiš se lanzó también contra el entumecimiento por la repetición y la descalificación moral, argumentos *ad hominem* a los cuales se enfrentó especialmente después de la *Tumba* y que dejaron una marca profunda en su visión pesimista del mundo literario que le rodeaba en su país natal. Incluso tomando en consideración todos los cambios de perspectiva en el análisis de los acercamientos críticos a su obra, la siguiente respuesta de Kiš sellaba definitivamente su visión de la cuestión:

DŽEVAD SABLJAKOVIĆ: Kiš, želeo bih još malo da razgovaramo o vašoj, i ne samo vašoj, poziciji u našoj savremenoj književnosti. Bili ste osporavani, i teško da bismo se mogli zakleti da više nikada nećete biti osporavani.

Kiš: Hvala Bogu! (VL: 184).<sup>91</sup>

### 6.3.3. El autor como receptor de su propia obra

Una intensa interpretación y recepción de Kiš sobre su propia obra no empezó antes de la publicación del *Reloj*, como apunta Delić (1995a: 283). Al tratarse de una de sus obras más herméticas y complejas, se creaba la necesidad de un análisis por parte del autor en un diálogo con la crítica y su público lector. Kiš dijo en su libro *Anatomía* que, debido al estado de la crítica y la teoría literaria en aquel momento, que un autor hablara de sus libros no era un capricho, sino una necesidad (*Anatomía*: 9). Además, como ya hemos reflejado en el apartado del lector modelo, Kiš renegaba completamente del fetiche romántico de autor y se atrevió a acercarse a su obra, a analizarla, a dar su visión de ella e incluso a proponer lecturas concretas en una posición de «igual» entre el público y el crítico. Nos parece imprescindible presentar aquí las pautas de recepción, en esta línea de lector modelo de la que opinamos que parte, acerca de sus libros de ficción.

Al empezar por el *Reloj*, Kiš aprovechó para, retrospectivamente, dar su visión de todas sus obras anteriores.

---

<sup>91</sup> «DŽEVAD SABLJAKOVIĆ: Kiš, querría hablar un poco más sobre su posición, y no solo de la suya, en nuestra literatura contemporánea. Ha sido devaluado y difícilmente podremos jurar que nunca más vaya a volver a serlo. Kiš: ¡Gracias a Dios!»

### ***La Buhardilla y Salmo 44***

La *Buhardilla* y el *Salmo* ocupan el lugar de obras principiantes de un estudiante de la literatura que comienza a profundizar en el mundo literario. Al presentar su primera novela al editor, este le comentó que por tratarse de un texto demasiado breve necesitaría incluir una obra más, para que así se pudieran publicar en un tomo que no fuera decepcionante para el público. Es por eso que Kiš decidió unir la *Buhardilla* y el *Salmo*, libro que ganó el premio de la Unión de los Municipios Judíos de Belgrado y que el autor había escrito en un mes para este propósito (VL: 28). Esta anécdota no solo refleja de una manera muy clara la posición que tienen estas obras primerizas en su producción, sino que también indica una actitud crítica hacia ellas.

De todas formas, Kiš constató que la *Buhardilla* contenía algo de esa fiebre estudiantil, pero que al mismo tiempo todo estaba demasiado poetizado y torcido. Aún así, según él, en el fondo escondía un «poso amargo de la experiencia» (HP: 181). Se trataba, según Kiš, de un poema sobre todo juvenil, de unos ejercicios de estilo sobre el tema de las fantasías y los sueños, y, como un poema de amor, podría haber sido sumamente banal si no hubiera sido porque el contrapunto del cambio de estilos, estados, humores es constante (HP: 252). Aparte de ser un libro metaficcional y metarreferencial, es un drama bohemio en dos actos: exaltación y paraísos artificiales en el primer acto; la resaca, la anulación de la exaltación y la repugnancia en el segundo acto. Esto, traducido al nivel de estilo implementado en la *Buhardilla*, se ve antes que nada en el constante cambio de un lirismo fuerte a un naturalismo repugnante: al mismo tiempo cualquier entusiasmo acaba por una profunda desesperación. De hecho, el mismo autor se refirió a su primera obra como un «viaje ficticio», un efecto de paraísos artificiales que sienten los drogadictos cuando están bajo las influencias de sus sustancias (HP: 252).

Aún así, la *Buhardilla* es una oda a la bohemia, aunque esta esté muerta porque ya han pasado los tiempos de los genios que viven en los márgenes de la vida y solo así consiguen llegar al meollo de la misma. Así lo constatará Kiš en su artículo, escrito en 1987: «La literatura y el destino» (HP: 249). La *Buhardilla* hace allí referencia a un mundo perdido, un mundo condenado al fracaso, pero con cierta nostalgia.

Analizando los escritos y las entrevistas de Kiš que tenían como tema principal su propia obra, se puede llegar a concluir que la visión del autor respecto a su papel en la

literatura contemporánea se encontraba afectado por cierta sensación de amargura producida por la polémica de la *Tumba*. Si bien al principio Kiš se permitía interpretaciones autocríticas y analíticas desde el punto de vista de los procedimientos literarios, en los escritos posteriores –y aquí principalmente nos referimos a *Anatomía*–, se centró más en los elementos poéticos que aportaban esos primeros libros y que luego se repetirían, con unos marcos temáticos diferentes, en sus libros «más problemáticos». Con estas intuiciones Kiš parecía querer comprobar que por mucho que pareciera que los ataques a su obra «temáticamente cuestionada» tenían como base principal las argumentaciones literarias, estaban incentivadas por motivos muy diferentes. De este modo dedicó una parte de la *Anatomía* a indicar algunos elementos coincidentes entre sus primeras y posteriores obras.

Del mismo modo, en una entrevista con Gabi Gleichman en 1986, titulada «Entre la poética y la política», Kiš indicó algunos de los problemas con los que se enfrentó la *Buhardilla* en la época en la que fue publicada. Así empezaba por el título, malinterpretado desde el principio: *La Buhardilla: Poema satírico*. Según el autor indica una sátira dirigida en contra de su propio lirismo e idealismo. Sin embargo, en aquel tiempo de realismo social en la literatura, esta sátira se identificó como elemento en contra de la sociedad y la juventud en el victorioso socialismo (PAE: 105). Kiš continuaba diciendo que el «problema» de este libro era que no tenía mucho que ver con la época de heroísmo de la postguerra o con la construcción del socialismo, sino que se dedicaba a cuestiones vitales, sueños y sufrimientos de un joven bohemio en los años cincuenta de Belgrado. Es decir, su problema fue su modernidad. Si ahora recordamos el contexto literario mencionado, en el que la constante pelea entre la urbe y el pueblo, entre el hombre simple y el intelectual se reflejaba perfectamente en la literatura de la postguerra inmediata, las observaciones de Kiš cobran su sentido.

En esta línea Kiš continuaba hablando de la *Buhardilla* como la obra que concentra su poética contradictoria de lo documental y lo imaginario, de la dualidad «*faction-fiction*». De hecho afirmó que este libro contenía todos los elementos técnico-formales que la crítica «jeremizoides»<sup>92</sup> declaró, a propósito de la *Tumba*, de una innovación pecaminosa y de una incoherencia indecente (*Anatomía*: 141). A continuación citaba todo el arsenal de los procedimientos que están reflejados en la *Buhardilla* y que al mismo tiempo se encontrarán

---

<sup>92</sup> Palabra que se inventa Kiš para designar un tipo de crítica basada en las opiniones de Dragan Jeremić, uno de los principales adversarios de Kiš durante la polémica sobre la *Tumba*.



tanto en *Salmo* (el reportaje periodístico como punto de partida de la historia; el primer episodio de «los días fríos» de Novi Sad) como en *Penas* (documentos familiares), en *Jardín* (anuncios de los periódicos, fragmentos de cartas, guía de ferrocarriles que está entre los libros «sagrados» del estudiante en la Buhardilla) y en *Reloj* (textos periodísticos, la famosa carta), etcétera. Algunos de los argumentos que salieron como prueba de plagio de la *Tumba* se encuentran al mismo tiempo en la *Buhardilla*, pero nadie encontró oportuno reprocharle estos mismos argumentos en el momento de su aparición. Ahí se encuentra, por ejemplo, toda una larga cita «no declarada» de Thomas Mann y *La montaña mágica* que pronuncia el joven protagonista como desencadenante literario de sus fantasías y como identificación quijotesca con el material literario; todo lo que llevó a Kiš a otorgarle a este poema su adjetivo «satírico» (*Anatomía*: 143).

Si las pesadillas no lo estropean todo Él (Hans Castorp) se convertirá en Yo, la Señora Chauchat en Ella (Eurídice) produciéndose con esta identificación el gran *mutatis mutandis*: todo sigue igual y ya nada es igual, todo es reconocible y ya nada es reconocible (*Anatomía*: 146).

Al final tanto la *Buhardilla* como el *Salmo* esconden estos dos principios creadores básicos de su poética y por eso merecen su sitio en el corpus del autor: la *Buhardilla*, «esta novela corta mía, escrita en primera persona, es, de alguna manera, también mi propia biografía intelectual y sentimental, una instantánea de mis “años de aprendizaje”, de mis inquietudes y rebeliones» (*Anatomía*: 147-148). El *Salmo* por otro lado introdujo el uso del documento, periodístico o histórico, como fuente temática y además constató la postura de Kiš en contra de las puras invenciones.

Por otro lado, la experiencia de un campo de concentración es algo, aunque no vivido directamente, muy presente en la vida del autor. Y no solo a nivel temático estas dos obras cumplen con la idea básica de su poética, sino también desde un punto de vista de procedimientos internos. Así, más en la *Buhardilla* que en el *Salmo*, aparecen la forma pesada y el extrañamiento de los formalistas como procedimientos que muestran el proceso de la mimesis de la literatura —el yo real y el yo novelesco del autor no son la misma persona, pero al tratarse de un estudiante de la literatura y un lector de las mismas obras, estos procedimientos desautomatizan el primer nivel de información y el posible elemento

autobiográfico—, pero también justifican literariamente el uso de la cita del diálogo de Mann en francés (*Anatomía*: 148).

Respecto a esa dualidad de las orientaciones literarias representadas por estas dos primeras obras, Kiš a menudo hacía referencias y analogías con sus libros posteriores. Así comentó que la *Tumba* salió directamente de *Salmo*, mientras que la *Enciclopedia* se relacionaba con la *Buhardilla* (PAE: 107). La distancia de unos quince años entre la *Tumba* y el *Salmo* no afecta al hecho de que exista una relación no solo temática —la primera trata los campos de concentración nazi, mientras que la otra se ocupa de los campos soviéticos—, sino también estilística. La distancia irónica y un fuerte lirismo, que se intuyen en la *Buhardilla*, se repetirán como procedimientos tanto en la *Enciclopedia* como en *Jardín*.

El hecho de que *Salmo*, a pesar de sus «fallos» —una intriga demasiado patética, la incapacidad de un distanciamiento irónico que se refleja antes que nada en este famoso y demasiado directo «Für Juden verboten»—, fuera reconocido por el propio autor se debió a que tiene cierta función dentro del corpus completo de sus obras: se trata de un testimonio de búsqueda y de proceso de maduración (VL: 28-29). Los dos libros, sin embargo, marcan la línea de las obsesiones metafísicas y una histórica y documental reconstrucción. *Salmo*, al fin y al cabo, seguía siendo un «fallo literario» que le enseñó a Kiš la valiosa lección del rechazo del patetismo a través de un tipo de extrañamiento narrativo (VL: 151). Algo que diferenciaba esta obra de la mayoría de los libros que salieron posteriormente fueron la protagonista y la voz femenina, que se repetirían solo en algunos cuentos. Por eso, comentaba el autor, los miembros del jurado de la Unión de Municipios Judíos en Belgrado estaban seguros de que se trataba de una escritora: la psicología y la sensibilidad femenina le proporcionaban a esa obra un estilo que no volvería a aparecer en otros libros del autor (VL: 28).

### ***Circo familiar***

Una trilogía tan heterogénea como es el *Circo familiar*, si analizamos las observaciones del autor, se puede contemplar como un intento de rellenar el «punto de indeterminación» —hablando de nuevo en términos de línea fina entre *fiction* y *faction*— que se había creado en su biografía después de la desaparición de su padre: «Odatle potiće, dakle, moja potreba da

domislim njegov lik, da premostim praznine između dva njegova pojavljivanja, da ga otkrijem na porodičnom grupnom snimku, u pozadini» (VL: 16).<sup>93</sup>

Si hay que compararlo con algún autor, comentaba Kiš, él lo llamaría en el sentido proustiano: «En busca del padre perdido» (HP: 191). El padre es, además, un personaje doblemente negativo: en sentido de su ausencia y en el sentido del personaje literario: un enfermo, alcohólico, neurótico, judío –por otra parte, un material idóneo para un personaje literario. La madre, a la que dedica mucho menos espacio, es un personaje positivo y por eso inepto para la aplicación de una distancia irónica; el amor resulta patético como la belleza o el sufrimiento (HP: 191). Además ella vive, muere y es enterrada como todo el mundo normal; el mundo al que pertenece no cambia y por eso con esto solo se puede hacer un trabajo documental, no literario (VL: 16-17).

Al contrario de muchas observaciones de los críticos que sostienen que Kiš le dedica al tema de infancia tres obras cuando los escritores en general le suelen dedicar como mucho una, Kiš responde, en su línea, que se trata de una confusión creada por la inercia de la crítica: porque de todas las obras solo las *Penas* se apoyan en el tema de la infancia. El resto de obras, y especialmente el *Reloj*, poco tienen que ver con este mundo de la infancia que en sus libros sirven de excusa para un procedimiento prosaico: hablar del mundo real, de ciertos temas líricos e intentar no entrar en la poetización. La infancia como núcleo metafísico de las *Penas*, alrededor del cual se crea un mundo mítico, se sustituye por el humor negro del *Reloj* (HP: 218). Además las obras se anulan unas con otras y están contenidas en la siguiente:

Rani jadi su skice u bloku, dakako u boji, Bašta, pepeo jeste crtež grafitom na platnu preko kojeg su došle tamne boje Peščanika, guste, pastuozne, prekrile konture iscrtane grafitom, a skice iz bloka prestale su sad već da imaju ikakav smisao i značaj (HP: 232).<sup>94</sup>

A pesar de que estas palabras del autor casi anulan el valor literario de las primeras obras de la trilogía, ya que con la aparición del *Reloj* «dejan de tener cualquier sentido», incluimos su definición porque muestra una estructura entrelazada de la trilogía y una

---

<sup>93</sup> «De ahí nace, pues, mi necesidad de recrear su personaje, de atajar los huecos entre sus dos apariciones, de descubrirlo en la imagen de la familia agrupada, al fondo.»

<sup>94</sup> «*Penas precoces* son bocetos de un bloc, por supuesto en color; *Jardin, ceniza* es un dibujo hecho con carboncillo sobre lienzo, encima del cual vinieron los colores oscuros del *Reloj*; espesos, colores pastel, cubrieron los contornos dibujados en carboncillo, mientras que los bocetos del bloc ya dejaron de tener cualquier sentido y significado.»

evolución de la que hablaba el propio Kiš. La idea poética iniciada con la *Buhardilla* llega a tener su aplicación suma en el *Circo*: escribir a base de la sensación de reconocimiento para poder seducir al lector y convencerle de que se trata de una experiencia verdadera y no solo de invenciones. La confianza del lector en los primeros dos libros, *Penas* y *Jardín*, se conseguiría con la primera persona, mientras que en el *Reloj*, donde el autor se libera por fin de la primera y pasa a la tercera persona singular, ese pacto de verosimilitud literaria, lo conseguiría a través de procedimientos literarios como una imagen objetiva, notas falsas o el propio documento (HP: 273-74). Este tríptico representa, antes que nada, tres formas de acercamiento a la misma realidad en medio de la cual se encuentra Eduard Sam, desaparecido como el mundo judío de la Europa Central que representa. Este mundo se ve desde los ojos de un niño en *Penas* y desde los ojos del narrador en el *Jardín*, mientras que en el *Reloj* desaparecen los dos y queda un tipo de objetividad divina (PAE: 106).

En una entrevista para una revista alemana, titulada «Ironía contra los horrores de la existencia», en la que participó Kiš en 1989, al final de su vida, el autor proporcionó algunas de las opiniones más existencialistas sobre su libro «para niños y personas sensible» *Penas*, al que en general había dedicado poco espacio fuera del sentido de la trilogía. En estas palabras de Kiš podemos ver la razón por la cual no se atrevía a interpretar esta obra y por la que recalca: «No es este un libro para niños, el subtítulo lo explica: es un libro para niños y personas sensibles» (PAE: 99). «Toda mi infancia es una ilusión», dijo Kiš, y de esta ilusión se nutre la imaginación: los libros no se pueden reducir a la vida, igual que la vida no se reduce a los libros, pero «apenas soy capaz de distinguir hoy en día entre las dos ilusiones, entre la verdad vital y la verdad literaria» (PAE: 109). Al parecer, *Penas* es el único libro en el cual los hechos que forman el material literario y los hechos históricos no se separan ni siquiera en la consciencia del autor y, por ello, temiendo caer en el reduccionismo Kiš se abstuvo de cualquier tipo de análisis. Sin embargo informó a sus lectores sobre algunas de las impresiones de la infancia temprana más impactantes: no interpretó la obra; aportó la sensibilidad de la primera persona singular que aparece en el personaje del pequeño Andreas Sam. De toda la lista de acontecimientos que marcaron su infancia, eligió solo dos, incluso siendo incapaz de aplicar una distancia irónica en ellas: el miedo y el hambre:

To su dva dominantna osećanja iz mog detinjstva, opisao sam ih u knjizi Rani jadi – s mnogo detalja, koji su donekle promenili oblik; ima i drugih osećanja, o kojima ni danas jednostavno ne mogu da pišem, jer ironija kao sredstvo oblikovanja tu gubi moć (PAE: 152).<sup>95</sup>

Acerca de este libro prácticamente no cabe ninguna interpretación ideológica, formal o estructuralista: es meramente una transposición de la sensibilidad de un periodo de transición. *Penas* son líricas: las historias están hechas de las imágenes de la infancia, las imágenes que por su liricidad no han podido encontrar su sitio en el *Jardín*: en este libro se encuentran los motivos de toda la trilogía (PAE: 59).

Esa liricidad de la que hablaba Kiš en el caso de las *Penas* está presente también en el libro *Jardín, ceniza*. A propósito de la cuestión de esta prosa poética Kiš confirmó que se trata de un «lirismo intelectual» cuya función es eliminar cualquier lirismo en el sentido cotidiano, ese lirismo pastoso que suele dominar cuando uno pretende describir cuestiones sentimentales sobre la experiencia universal de infancia. La escritura las puede salvar añadiendo el elemento irónico. Si bien en el caso de las *Penas* se trata de poemas en prosa, en el *Jardín* la destrucción de la magia lírica se consigue «introduciendo piezas grandes de la basura de metal y largas listas de nombres del lexicón cuya principal función es sofocar el olor a plantas en el libro» (PAE: 120). La fuerte necesidad de una de-patetización de los elementos literarios retomados de la infancia, con el objetivo de tratar temas universales, llevó a Kiš a definir su libro de cuentos *Penas* como «infantil», incluso dejando claro que no se trata únicamente del material para niños. Cualquiera que lea *Penas*, tanto si se acerca desde el punto de vista de la literatura infantil como si no, puede llegar a concluir rápidamente que este libro es todo menos «infantil».

Cuando en 1965 salió la novela *Jardín*, los periodistas se lanzaron a hacerle entrevistas al autor, comentando ese curioso cambio de registro que empleaba. Hay que recordar que, antes de este libro, Kiš había escrito solo el *Salmo* y la *Buhardilla*. *Jardín* fue el primero en la serie de obras que desde un punto de vista más complejo trataban los elementos autobiográficos del autor y los empleaba dentro de unos procedimientos literarios innovadores. Así Kiš, hablando de la imposibilidad de la novela moderna para hablar del mundo, de los otros, porque ya nadie cree en ello, afirmó que el escritor tiene que engañar al

---

<sup>95</sup> «Estas son las dos sensaciones dominantes de mi infancia, los he descrito en mi libro *Penas precoces* –con mucho detalle, que de alguna manera cambió la forma; existen otras sensaciones de las cuales ni siquiera hoy en día puedo escribir simplemente, ya que la ironía como medio de estructuración pierde aquí su poder.»

lector y que la única manera de hacerlo es hablando de uno mismo: en el *Jardín*, dijo Kiš, están «mis recuerdos embellecidos, mi padre embellecido, el famoso Eduard Sam, mi madre embellecida, mi hermana embellecida, yo embellecido (...)» (VAR.: 486).

Lo que el autor pretendía enseñar, al parecer, era que el hombre se salva de la nada solo con la mentira y que esta sería la imagen de su familia si no hubieran pasado por la metafísica, la vida o la gente. En una entrevista con Žika Lazić para el periódico *Politika*, Kiš reveló que escribió la novela durante su estancia en Estrasburgo, donde pasó un tiempo como lector de serbo-croata en la universidad. Imitando a los escritores norteamericanos lo escribió en olas, por la noche y con náuseas de whisky, desechando constantemente multitud de páginas que no le servían. Insistió, además, en que no quería caer en la trampa y escribir una biografía, sino que quería crear una novela, solo reviviendo algunos de los personajes de su infancia y sin caer en el naturalismo (VAR.: 493).

A la pregunta de Lazić sobre si estaba de acuerdo con los comentarios de los críticos de que se estaba creando una «nueva ola» literaria<sup>96</sup> y que este libro en concreto era uno de sus productos, Kiš insistió en las discrepancias temáticas y estilísticas que aparecían entre los autores de esa ola. Como de la guerra ya no escribían los participantes, sino los testigos, así se trataba meramente de un cambio de óptica entre los jóvenes autores que observaban el mundo con la guerra en el segundo plano.

Este grupo de escritores no contaban con privilegios, no eran miembros de los jurados ni tenían sus representantes. De ahí que entre ellos no hubiera mala sangre, pero tampoco tenían críticos (VAR.: 493-494). Aunque estas eran las impresiones de un autor en sus comienzos, como se comprobará con el paso del tiempo, este grupo en concreto consiguió tener una gran variedad de críticos y acercamientos.

En la entrevista titulada «Escritura como terapia», que organizó Milivoje Pavlović para la revista *NIN* en 1973, Kiš descubrió un interesante dato que influyó finalmente en la creación del *Jardín*: mientras escribía esta obra, entre los años 1962 y 1965, Kiš se dio cuenta

---

<sup>96</sup> Se refiere al grupo Kovač, Pekić, David, Kiš quienes, como comenta David en una de sus entrevistas, formaron un grupo en el cual nadie podía organizar trabajos unos a otros ni podían alabarse entre ellos en los periódicos. Todos se apoyaban en la tradición mundial, Pekić en Mann, Kovač en Faulkner, Kiš en la ola nueva francesa y David en Poe y Kafka. A propósito de la negación de entregarle a David, su premio Andrić en 1987, Kovač recuerda las palabras del propio escritor quien dice que de todos los escritores jóvenes los que más le gustaban eran Kiš, Kovač y David, especialmente David. Muchos sostienen que si no fuese por la intervención de Kovač, David nunca habría ganado el premio (Vuković 2015).

de que de su modesto archivo familiar había desaparecido una carta que el mismo autor salvó entre los peregrinajes familiares. Al no encontrarla no la incluyó dentro de los posibles capítulos de *Jardín*. Cuando la famosa carta reapareció por casualidad años después, consiguió obtener el aura de lo mítico e irreal que el autor aprovecharía de base para la trama de su próximo libro, *Reloj* (PAE: 13). Estos dos libros comparten otro de los documentos emblemáticos de la biografía de Kiš: la guía de ferrocarriles, esa prueba de la «herencia noble» del escritor, la prueba de que es el «hijo de un escritor, de un vagabundo y de un viajero» (PAE: 86). La novela, según Kiš, es una metáfora del respeto reverencial de un niño hacia su padre y la habría desarrollado con la idea final de escribir otro libro en el que tomara a su vez el papel del padre (PAE: 59). La madre tiene como siempre un papel mucho más subjetivo como la reveladora del mundo de la poesía y la imaginación.

Cuando Karen Rosenberg, en su entrevista de 1986 con Kiš, comentó que leyendo *Jardín* tenía la sensación de que se encontraba ante un experimento faulkneriano de la destrucción de la fidelidad del narrador que primero ve a su padre como Dios, luego se avergüenza de él, solo para que al final se muestre igual de loco que su padre, Kiš lo explicó con el cambio de punto de vista, que tenía que llevar a una destrucción apoteósica de la obra. Está hecho, comentó finalmente Kiš, para servir a fines literarios, no a la realidad (PAE: 120).

Una ilustración que aclara la sensibilidad con la que Kiš creó esta obra, está resumida en la respuesta a Lazić, cuando este le pregunta qué significa ser un joven escritor vanguardista de hoy:

Imaš trideset godina, a osećaš se star, ne veruješ da si Pisac, sumnjaš da si avangardan, ne veruješ u taj svoj novi talas, ne voliš svoje knjige, strah te od budućih knjiga, pitaš se da li će ih biti, kada i kakvih, osećaš se dužan nekome, ne znaš kome, ne možeš da sagledaš dušu svoga čitaoca, jer ti liči na fantoma, imas utisak da si promašio svoju mladost, da se – baš dok si se spremao za znat spistalejski i pisao – nešto dogodilo, tih dana i tih noći, nešto veliko što te je jednostavno mimoišlo: ljudi, ljubavi, sudbine... (VAR.: 494).<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> «Tienes treinta años, pero te sientes viejo, no crees que seas un Escritor, dudas de tu vanguardismo, no crees en esa nueva ola, no quieres tus libros, tienes miedo de los libros que vienen, te preguntas si los va a haber, cuándo y de qué tipo, te sientes endeudado con alguien, no sabes con quién, no puedes observar el alma de tu lector porque este se parece a un fantasma, tienes la sensación de que has perdido tu juventud y que – precisamente mientras tú estabas preparándote para la labor de escritor y mientras estabas escribiendo– algo ocurrió, esos días, esas noches, algo grande que simplemente te había esquivado: personas, amores, destinos...»

## *El reloj de arena*

Poslednji roman, „Peščanik“, dočekan je kod kritičara izvanredno.  
Šta vam znači ta knjiga, šta je to?

(HP: 181).<sup>98</sup>

(Dragan Barjaktarević en la entrevista «El poso amargo de la experiencia»,  
para la revista *Mladost*, 1972)

Vaš četvrti i najnoviji roman „Peščanik“ već mesecima privlači pažnju književne kritike, koja je, kao  
retko kada, bila jedinstvena u potvrđivanju njegove izuzetne vrednosti.

(HP: 184)<sup>99</sup>

(Milan Vlajčić en la entrevista «Todos los genes de mis lecturas»,  
para el periódico *Politika*, 1973)

U poslednjih nekoliko godina nema knjige o kojoj je toliko govoreno i pisano kao o „Peščaniku“.  
(HP: 235)<sup>100</sup>

(Boro Krivokapić en la entrevista «El tiempo de la sospecha»,  
para la revista *Ideje*, 1973)

Aunque pertenece a la trilogía *Circo familiar*, el *Reloj* es un libro que ha tenido, y sigue teniendo, una recepción muy fructífera, tal y como podemos concluir de las observaciones de los entrevistadores de Kiš. Por un lado esto se debe seguramente al hecho de que en 1972 a Kiš se le otorgó el premio NIN, uno de los reconocimientos literarios más importantes de la época y que desde siempre causaba un gran interés entre periodistas y críticos. Por otro lado, esta obra «hecha a lo Joyce», en la que el autor toma el papel de narrador omnipotente y se libera de cualquier tipo de subjetivismo, gracias a su estructura, su heterogeneidad, su complejo de voces, cuadros, imágenes, registros y procedimientos había causado un revuelto entre los críticos, quienes en su gran mayoría habían aceptado esta obra con alabanzas. Sin embargo, el siempre polémico Kiš quedó insatisfecho con los acercamientos realizados a la obra e insistió en difundir la manera en que debía leerse el *Reloj*. Esto provocó que todos quisieran una oportunidad para contrastar sus visiones de la novela con la del autor. Entre los numerosos escritos del escritor sobre ella elegiremos los que en nuestra opinión mejor definen la esencia del *Reloj* y la opinión de Kiš.

---

<sup>98</sup> «Su última novela, *El reloj de arena*, fue recibido por los críticos de una manera impresionante. ¿Qué significa este libro para usted, qué es?»

<sup>99</sup> «Su cuarta y más reciente novela, *El Reloj de arena*, ya ha estado atrayendo durante meses la atención de la crítica literaria que, como muy pocas veces, fue unida en la confirmación de su valor extraordinario.»

<sup>100</sup> «En el último par de años no ha habido un libro del que se hablara y escribiera tanto como de *El reloj de arena*».



Para empezar, la definición más frecuente de esta obra por parte del autor es la de «novela antropológica». En numerosas ocasiones explicó ese concepto, mencionado por primera vez en la revista *Vjesnik*, en marzo del 1973. Así aclaraba que usó este término en concreto en su sentido lexicológico de «ciencia sobre el hombre»: con ella intentaba indicar la estructura compleja de varios niveles del *Reloj*, de capas geológicas y paleontológicas que indican que la novela fue escrita con cierto aire pseudo-científico, basado en documentos e investigaciones de manuscritos antiguos y de la cultura material de un mundo desaparecido. El hecho de que la crítica no notara este elemento en concreto se debió a una serie de prejuicios y desconfianza con las que se recibía cualquier innovación y porque habían intentado acercarse al *Reloj* desde esquemas y formulas que, simplemente, no tienen cabida en esta obra. Los objetos que salen del *Reloj*, de las capas de arena profundas del Mar de Panonia, tienen aquí su verdadero significado (HP: 242).

Kiš sostenía que esta novela era antropológica, porque a partir de un solo documento – aquella carta que su padre escribiera a su hermana y que desapareció por un tiempo– reconstruyó todo un «mundo pasado» de la misma manera en la que los científicos reconstruyen la flora y la fauna de etapas geológicas lejanas a base de un solo hueso (HP: 176). Este hueso que Kiš identifica con la carta conlleva una modernización y una modificación del procedimiento clásico epistolar y se acerca a lo que él denomina «glosa» (HP: 176), que funciona como una especie de deconstrucción. Esta carta es además un documento real, un elemento de la vida que el autor considera imprescindible para convencer a su lector de cierta sensibilidad moderna que no se fía ni del narrador ni del autor. Solo se puede manipular la verdad si uno habla de sí mismo, decía Kiš, y este lema lo aprovechó al máximo precisamente en el *Reloj*. La carta representa a la vez el tema, el motivo, la fábula y, en relación con la glosa, se posiciona al final para no revelar antes de tiempo las claves del laberinto en el cual se tiene que sumergir el autor con mucha atención y paciencia. La carta, según Kiš, es a la vez el índice y el contenido de la novela: por un lado, todo sale de ella y, por otro, la carta nace durante una sola noche, igual que la novela. Por la mañana, los lectores, el autor de la carta y el autor de la novela se encuentran ante este último documento. Como hemos visto, a las peticiones y sugerencias de los críticos de cambiar el lugar de la carta en la novela, ya que de este modo sería mucho más plausible, el autor respondió que cualquier intento de acercarse a la novela de otra forma que no fuera la indicada por él, por esa puerta estrecha que había abierto en la fachada, estaría condenada al fracaso (HP: 194-195).

Análisis profundos de esta novela por parte del autor llenaron las páginas de periódicos y artículos literarios. De este modo, junto con la propia autoridad de todo escritor que opine sobre su propia obra, estos análisis por parte de Kiš han provocado que apenas se encuentren variaciones alejadas de esta línea. Así en 1973 en una entrevista titulada «El *Reloj de arena* es una grieta perfecta», Kiš comentaba:

Peščanik je, čini mi se, savršen kao techné, u njemu nema pukotine; Peščanik je ceo jedna pukotina, a ta pukotina jesu „tesna vrata“ kroz koja se ulazi u tu knjigu, ta pukotina je njena „savršenost“, njena zatvorenost, njena neaktuelnost, njena hibridnost. (...) Peščanik je slika jednog napuklog vremena, napuklih bića i njihovog napuklog tvorca. Peščanik je savršena pukotina! (HP: 199).<sup>101</sup>

Escribiendo este libro el autor intentó cambiar la monotonía de ciertos procedimientos literarios por la polifonía, en el nivel de la forma. Es por eso que en el *Reloj* se intercambian de repente los procedimientos líricos con los ensayísticos, con los irónicos, los trágicamente serios y filosóficos. Su ideal era crear un libro que no solo se pudiera leer como una novela, sino también como una enciclopedia (HP: 188).

Ese *bildungsroman* de una biografía literaria en la que el autor por fin se deshace de la subjetividad de la primera persona, pero intenta a la vez que lo lírico domine sobre lo épico, tiene además una fabula poco común. En el *Reloj*, según el autor, existen tantas historias, tantos *siuzhets* que se podría escribir todo un ciclo de novelas con ellos. Liberándose de la fábula clásica, cuya función estaba subordinada al desarrollo del material del *siuzhet*, intentaba encontrar las formas funcionales para una construcción como *Reloj*: ahí encuentra su lugar un perspectivismo parecido al de la objetividad de la cámara cinematográfica. El ilusionismo creado es la consecuencia de la forma pesada y de extrañamiento de los formalistas, que en una instancia final pasa a ser una forma musical, sinfónica, donde los temas y motivos se intercambian según las leyes establecidas y no son condicionados por la casualidad (HP: 175). Como ya hemos mencionado en el apartado de la creación de un lector modelo, la llave interpretativa para esta obra en concreto, según Kiš, es el formalismo ruso.

Además, a pesar de su estructura de mosaico, gracias a la cual el significado se completa después de 67 fragmentos heterogéneos, una línea cronológica muy clara está

---

<sup>101</sup> «El *reloj de arena* me parece perfecto como *techné*, en él no existe una grieta; *El reloj de arena* es todo una grieta y esa grieta son las «puertas estrechas» a través de las cuales se entra en el libro, esa grieta es su perfección, su redondez, su falta de actualidad, su hibridismo. (...) *El reloj de arena* es la imagen de un tiempo agrietado, de seres agrietados y de su creador agrietado. ¡*El reloj de arena* es una grieta perfecta!

presente en esta historia: todo ocurre durante una noche de invierno en la que E.S. se sienta a la mesa a las doce menos dieciséis de medianoche en el capítulo 16, hasta el amanecer del día siguiente, hasta el «atardecer burgués» que tiene lugar a las cuatro horas, en el capítulo 62 (HP: 186).<sup>102</sup>

Por otro lado, hablando de la sensibilidad moderna de la novela, Kiš constató ciertas paradojas de la recepción crítica: en el mundo de las pesadillas del *Reloj*, entre una multitud de personajes, realmente el único que tiene pruebas de su trastorno psicológico es E.S. No obstante, los críticos ven en este hecho la influencia de la novela moderna en la que, según ellos, los protagonistas suelen estar trastornados. «Ni siquiera se fían del documento real», se sorprende Kiš, y como contraargumento proporciona dicho documento, que confirma que como enfermo mental su padre fue dado de baja del hospital con un certificado que indicaba que se había recuperado: se trata de un enfermo recuperado, así que la argumentación crítica mencionada aquí no tiene cabida, es la prueba final que el único lúcido ahí es el propio E.S., mientras que el mundo que le rodea está lleno de locura (PAE: 27).

No solo se trata de que el *Reloj* se convirtiera en objeto de análisis de los estudiosos por el estilo de la época, sino que algunas partes de la novela se recibieron como verdaderas obsesiones del público receptor. Entre ellas estarían las listas de comida y bebida de un menú balcánico medieval, en el capítulo titulado *Notas de un loco*, que Kiš usó para sustituir la típica frase del *Reloj*: «Él tenía hambre y pensaba, mientras sentía los calambres en el estómago, sobre todas estas comidas que antes, en el tiempo de bienestar comía...» (*Reloj*). Kiš auto-confirmó su propia capacidad anticipadora en este caso, ya que en uno de sus primeros ensayos escribía afirmativamente sobre el desprecio *valeryano* de la frase «La marquesa salió a la cinco» (PAE: 26). Así, la cita de Talmud con la que acaba la carta y la novela, «Es mejor estar entre los perseguidos que entre los perseguidores», se convirtió en un *leitmotiv*, no solo de esta novela en concreto, sino de la comprensión del autor de su propia poética literaria: Kiš compartía esta tendencia de mártir con su personaje y encontraba la posición ética del perseguido mucho más aceptable que la del perseguidor (PAE: 94). La comparación-ensayo que hizo Kiš entre las patatas y los judíos –los dos importados muy tarde en Europa, en el siglo XIV a través de España, y son al mismo tiempo redondos e

---

<sup>102</sup> Cabe relacionar el ejercicio de Danilo Kiš con el de Patrick Hannahan para su *Gigamesh* (1971), basado igualmente en la obra de Joyce. Como nuestro autor, el propio Hannahan también escribió numerosas páginas de explicación de su obra (Lem 1971).

imperfectos, según el tratado incluido en la novela—, es otro de los párrafos frecuentemente citados en las entrevistas y análisis. Hablar de la «imperfeción judía» fue para los críticos un nuevo enfoque a un tema al que se acercaban con sumo cuidado. Kiš, por otro lado, lo explicó desde el punto de vista de E.S., para el que toma en cuenta el momento histórico —se trata del año 1944— en el que el protagonista siente que el final se acerca. Al mostrar un hombre que tiene lúcidamente claro su futuro y el futuro de todos los judíos, le proporciona la pátina de imperfección a todo este mundo: en el momento en el que tiene que pedir las patatas de sus primos para dar de comer a su familia, la asociación de imperfección entre los dos conceptos le sorprende (PAE: 94).

### ***Una tumba para Boris Davidovich***

Quizás la única obra de Kiš que ha causado la misma enorme cantidad de interés que *Reloj* ha sido precisamente la *Tumba*, más fomentadora de nudos institucionales que de nudos figurativos, debido a todo cuanto provocó. Mientras *Reloj* ha provocado una gran admiración —impresiones de nacimiento de una nueva literatura en Yugoslavia— e incluso algunas malinterpretaciones por la falta de recursos críticos, como diría Kiš, la *Tumba* tuvo un destino del todo diferente.

Siguiendo la misma línea de innovación en cuanto a temas y procedimientos empleados, Kiš cambió radicalmente tanto el registro como dichos temas. Sin embargo, continuó siendo fiel a algunas de sus técnicas de esta sensibilidad moderna que siempre le caracterizaron. Ante todo, Kiš volvió al formato de libro de cuentos, aunque él mismo constató que se trataba de siete experiencias que se fundían en la misma historia, conocido en lengua inglesa como *fix-up*.

A diferencia de todos sus libros anteriores, excepto el *Salmo*, Kiš trató en la *Tumba* un tema histórico muy concreto. En su estancia en Burdeos, como ya hemos mencionado, se enfrentó a toda una generación de jóvenes «izquierdistas» que no podían asumir la decadencia de sus ideólogos, ni aceptar la existencia de campos de concentración estalinistas. El autor constató varias veces que le sorprendía amargamente la ignorancia voluntaria de los intelectuales franceses que habían estado en contacto con el libro de Solzhenitsin y con el libro de Stajner. Aunque con muchas diferencias ideológicas entre ellos, los dos autores

escribieron sus libros como testigos de una era de totalitarismo causada por los gobernantes soviéticos.

Tomando en cuenta el rechazo ideológico de Kiš hacia cualquier tipo de totalitarismo, incluso no habiendo sido víctima directa de los campos soviéticos, ni siquiera teniendo gente cercana que hubiera pasado por esa experiencia, como en el caso de su familia judía en la Segunda Guerra Mundial, escribió la *Tumba*: una historia de engaños, persecuciones políticas, asesinatos y traiciones, retomando algunos de los personajes más emblemáticos del libro de Stajner. Este procedimiento, el de convertir hechos históricos en material para una elaboración literaria, fue uno de los procedimientos más comunes de Kiš. El documentalismo de sus historias fue un elemento autenticador en el que se apoyaba para poder atraer al lector y convencerle de su verdad poética.

Pocos meses después de publicarse la *Tumba*, la historia sobre el posible plagio incluido en la novela arrasó la ciudad de Belgrado y sus círculos intelectuales.

La idea de plagio flotaba encima de los ambientes literarios, pero tomó forma definitiva en la revista literaria *Zagreb Oko*, en la que el periodista belgradense Dragoljub Golubović publicó el artículo «Ogrlica od tuđih bisera» («Un collar de perlas robadas»), constatando que Kiš había escrito la *Tumba* usando párrafos enteros de una versión francesa de la historia del arte ruso y de un libro de Roy Medvedev sobre estalinismo.

Lo que siguió fueron varios años de intercambios de artículos con acusaciones, defensas y ataques que finalmente llevarían a un juicio y al mayor escándalo literario en la historia de Yugoslavia: un conflicto en el que participaron los intelectuales, escritores y académicos de Serbia, Croacia, Montenegro, Bosnia y Eslovenia, en los que se vieron envueltos varios periódicos y revistas literarias, y que marcó para siempre el destino del autor.

Como consecuencia a lo que Kiš definió como «la increíble campaña de difamación que iniciaron en contra de *Una tumba para Boris Davidovich*» (*Anatomía*: 7), el autor escribió su obra *Lección de Anatomía*, en la que analizó con precisión los ataques presentados, habló con detalle sobre los procedimientos literarios empleados en la *Tumba* y dio su visión crítico-literaria sobre un momento histórico concreto.

Nos dedicaremos con detalle a esta trama en la parte de la recepción crítica de la obra, mientras que en este apartado nos centraremos a las diversas interpretaciones del propio autor por las que ha pasado la *Tumba*. Tal y como hemos mencionado antes, la *Tumba*, con todas sus consecuencias, marcó un antes y un después incluso en la visión del escritor de su propia obra; a partir de ahí los participantes en la vida literaria de Yugoslavia se dividieron entre los que estuvieron a favor o en contra de Kiš.

Al escritor, quien tomó todo este proceso con suma seriedad y, según algunos, demasiado a pecho, este proceso le costó muchas amistades literarias y personales. Derivó finalmente en lo que él mismo definió como «exilio voluntario». Aunque Kiš dedicó todo un libro a desdecir los ataques que se habían hecho a propósito de la *Tumba*, en el plano literario y en sus entrevistas posteriores aprovechó para dejar claro que toda esta cuestión tenía su pátina ideológica y política. Sin embargo, en la mayoría de los casos se limitó a definirla desde su perspectiva poética.

Lo que era Joyce, como influencia literaria en *Jardín*, es sin duda alguna Borges para la *Tumba*. El autor tomó una posición crítica con el corpus temático elegido por el escritor argentino, pero alabó y adaptó sus técnicas narrativas. Una vez más Kiš recurrió a los formalistas, esta vez a Shklovski, para aclarar qué era lo que entendía por la influencia de un autor: «La obra de arte se percibe sobre el trasfondo de otras obras artísticas por asociación con ellas. (...) Una nueva forma de arte no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar una forma vieja que ya ha perdido su valor artístico» (*Anatomía*: 52-53). Esta fue la manera en que Kiš definió su intento de transgredir los cánones y los anacronismos, al menos en el marco nacional de la literatura. La búsqueda de la «sensación diferencial», que antes estaba representada con el concepto de judaísmo, siguió en la *Tumba* con nuevos temas y nuevas elaboraciones poéticas de la marginalidad. Basándose de nuevo en la dicotomía de Koestler, Kiš señaló la diferencia que los personajes de la *Tumba* conllevan: «El hombre de Borges es un yogui, los personajes de *Una tumba para B.D* son comisarios» (*Anatomía*: 56). Incluso con la perspectiva crítica de la que habla Kiš que le otorga al concepto de infamia –en relación con el título de Borges–, de la que hemos hablado en la parte dedicada al lector modelo, cabe mencionar las palabras con las que Kiš resume su relación con el escritor argentino: «El libro que no encierra un contralibro –dice Borges– se considera incompleto. En este sentido, y solo en este, como una suerte de *éloge à J.L. Borges*, *Una tumba para Boris Davidovich* es un contralibro de los de Borges. Por lo tanto no es una

parodia, sino justamente un contralibro» (*Anatomía*: 56). Kiš además consideraba todos sus personajes, incluso a Boris Davidovich, héroes a los que nunca se otorgaron los honores que se merecían y por eso, en forma de cenotafio –que, no siendo de mármol, sigue siendo un pedestal–, escribió este libro (HP: 263).

Casi sobra decir que Kiš, en relación con este libro en concreto, dedicó mucho espacio a la recepción. Para empezar se mostró decepcionado con la mayoría de su público lector, que había leído la obra como fuente de información, como libro histórico antes que como elaboración artística de un tema concreto (VL: 191). Por otro lado, lo que le chocó una vez más fue el tipo de enfoque que mostró la crítica del libro y que fue la mayoría de las veces política o ideológica, mientras que los aspectos literarios, especialmente respecto a la forma en que el libro se organiza, quedaban en segundo plano (HP: 260). Sin embargo confesó que escribiendo este libro tenía en mente lo que este tipo de visiones y ataques podían provocar; por eso se había aferrado a historias cuya autenticidad no podían ser cuestionadas. Insatisfechos con la idea transmitida, los críticos de aires bolcheviques disfrazaron su ataque ideológico con estética y literariedad (HP: 262). Yendo más lejos todavía con esta cuestión, el autor afirmó que el problema de la *Tumba* surgía porque se trataba de un libro en el que no existía el consuelo (HP: 185). La única esperanza de Kiš eran los lectores del futuro, quienes –alejados de la realidad contaminada– podrían contemplarlo en su aspecto literario y sin pretensiones políticas (ZL: 193).

Cuando en 1980 la periodista Annie Daubenton, en una entrevista titulada «La opresión puede romper incluso la esperanza», le preguntó si este libro conllevaba finalmente algún mensaje, Kiš respondió: «Pokušao sam da pokažem da je u žestokim situacijama mogućnost otpora minimalna. Bilo koja intelektualna ili moralna sila užasno je slaba u odnosu na elementarnu silu opresije.» (HP: 262).<sup>103</sup>

Aquí nos encontramos ante una discrepancia del autor respecto a su recepción. Es decir, si la idea de este libro surgió en Francia porque, enfrentado con la ignorancia de sus intelectuales, el autor se vio obligado a rendir homenaje a todo un grupo de héroes no reconocidos y si la idea, o el mensaje de la obra, yace en la imposibilidad de resistencia en situaciones de activación de una fuerza opresora, no debería haber sorprendido tanto la

---

<sup>103</sup> «He intentado demostrar que en las situaciones severas la posibilidad de resistencia es mínima. Cualquier fuerza intelectual o moral es terriblemente débil en comparación con la fuerza elemental de la opresión.»

posibilidad de una crítica desde su perspectiva ideológica. Si bien en sus obras anteriores el tema judío había podido ser desautomatizado a través de una forma pesada y una subjetivización del mal, siguiendo las palabras de Kiš, el mero hecho de elegir un tema «problemático» en el sentido de que se movía en un nivel de familiarización con el concepto histórico marcó un punto de partida intencionadamente polémico en el sentido político de la palabra. Negarle por completo la legitimidad a este tipo de acercamientos, positivos o negativos, sería, de cierto modo, reduccionista. Además, desde el punto de vista de Jaus, el significado de la teoría de la recepción está en seguir cómo el entendimiento del primer lector de generación a generación se prolonga en una cadena de recepción (Jaus 1967). Es sumamente importante, hablando desde el punto de vista receptor, anotar el hecho de que las primeras lecturas de este libro en concreto fueron, efectivamente, las ideológicamente provocadoras. Cuando Stajner criticó el libro de Solzhenitsin por ser sumamente anticomunista y no solo anti-estalinista, estaba haciendo una lectura legítima. Además, Kiš no criticó esta faceta generalizadora de Solzhenitsin, probablemente porque estaría de acuerdo con él, pero esta no era la cuestión problemática: la postura que nosotros defendemos es que realmente ninguna decisión, por muy literaria que sea, está libre de un componente ideológico (Eagleton 1990).

De todos modos, Kiš insistió, en la línea de su legitimidad creadora, en que las llaves de entendimiento de la *Tumba* eran antes que nada literarias. La clave del libro, comentaba Kiš, se encontraba en la historia «Los perros y los libros», incluida en él, a pie de página en una nota que dice:

En la diócesis de Pamiers, los judíos tenían derecho, basado en el decreto de Arnaud Dejean, el inquisidor de Pamiers, a vivir libremente; ese decreto del 2 de marzo de 1298, que prohibía a los ciudadanos y a las autoridades civiles que trataran a los judíos con «demasiada severidad y crueldad», no hace más que mostrar hasta qué punto una postura personal y el valor ciudadano en tiempos difíciles pueden cambiar un destino que los cobardes consideran inevitable, proclamándolo como fatalidad y necesidad histórica (*Anatomía*: 169).

Este libro es una especie de conjunto de enfoques de todos los *siuzhets* que se refieren a la violencia intelectual y al mecanismo del Mal. Este apartado, dijo Kiš, muestra que el hombre puede con su valentía ciudadana cambiar el destino personal y el destino del ser humano en general (HP: 261).



Según Kiš, lo que se le escapó a la crítica fue precisamente el procedimiento artístico, la literatura: los críticos, todavía en su mayor parte, buscan en el libro, en todos los libros, solo los supuestos significados y los interpreta y reinterpreta independientemente de la manera en la que estos están expuestos (HP: 258).

### ***Enciclopedia de los muertos***

Danilo Kiš la escribe en su último en París, donde encuentra su refugio final. Después de años de recepción turbulenta, provocada por sus dos libros más emblemáticos, y después de que de una vez por todas cerrara la polémica de la *Tumba* con *Anatomía*, nació la *Enciclopedia de los muertos* como lógica continuación de las ideas poéticas del autor. Con este libro, además, consiguió ganar el premio Andrić, en 1984, de manera que la crítica de la época le otorgó el papel de ganador en el juicio popular de la *Tumba*.

Kiš, como creador, sin embargo, seguía preocupado por ese cuestionamiento constante de la forma y de la literatura como concepto, aunque, como dijo, en términos occidentales respecto a la producción, el editor le pidió que después de la *Tumba* escribiera uno o dos libros más sobre el tema sin cambiar el estilo ni el procedimiento (PAE: 166). Kiš, sin embargo, se mantuvo fiel a sus principios creadores y persiguió únicamente estos famosos temas obsesivos. Decidido a hacer un experimento con esta obra y a no dar su opinión antes de que la crítica dijera la suya, quedó sumamente decepcionado al ver que el libro acabó «sin recibir ningún tipo de crítica» (VL: 195).

Cabe destacar que Kiš pronunciaba estas palabras en 1987, unos años después de que esta misma crítica le otorgara el premio mencionado. Desconfiando de todo tipo de alabanzas, aunque estas vinieran en forma de premios, Kiš mantuvo su actitud crítica hacia su recepción. Incluso intentando a llevar a cabo ese experimento, Kiš dedicó un par de entrevistas precisamente a esta obra, entre las cuales destacaron especialmente la que hizo con Norbert Czarny en 1985 o la que organizó Radmila Gličić para el tercer programa de Radio Belgrado en 1987. En ellas Kiš constató que la *Enciclopedia* es un libro «silenciado y hundido», al menos por el momento: apareció en una época de euforias nacionales y nacionalistas en la que los libros se leían solo dentro de su función utilitaria. Además, comentó Kiš, el trabajo del crítico se facilitaba mucho con el *Post Scriptum* al final del libro,

pero a él le quedaba solo la esperanza de que los futuros lectores y críticos reconocerían de dónde, de qué tipo de incentivo salió este cuento y si este incentivo había dado o no su fruto narrativo (VL: 196).

A pesar de esta decepción, la *Enciclopedia* escondía un sentimiento nostálgico en forma de topografía de Yugoslavia y Serbia, descrita con distancia temporal y espacial por parte del autor, que se encontraba –ya para siempre– en el extranjero (VL: 197). De este destino perdido le salvó un poco el premio Andrić.

A pesar de su intento de variar registros, existen sin embargo ciertas similitudes entre la *Tumba* y la *Enciclopedia*. Por ejemplo, el cuento «El libro de los reyes y de los tontos» tiene como referencia directa el poder de destrucción originado por la lectura de ciertos libros, aunque, como decía Kiš, aquí había intentado transmitir la idea de que todos los libros son útiles, incluso los pedagógicos. Esta idea ya se había mencionado en el cuento «Una Tumba para Boris Davidovich» en el que se decía: «Y le dije que no los rompieran, porque muchos libros no son peligrosos, es peligroso uno solo; y les dije que nos los rompieran, porque leer muchos libro lleva a la sabiduría, mientras que leer uno solo lleva a ignorancia armada con locura y odio» (*Tumba*).

*Enciclopedia* no es más que un libro sobre el amor y la muerte, igual que si se leyera atentamente se llegaría a la conclusión que todos sus libros tiene esta dualidad entre eros y tánatos (VL: 174).

En este libro en concreto, el autor llevó a cabo la ejemplificación suma de su poética. Si tomamos en cuenta las palabras de Kiš, quien decía que un libro perfecto, además de poder leerse como una novela, se debería poder leer como una enciclopedia, no en el sentido de recopilación de conocimientos, sino más bien como procedimiento técnico, el ideal sería que la novela fuese una serie de unidades enciclopédicas, reducidas, cortas y con diferentes registros (VL: 171). El cuento mismo «Enciclopedia de los muertos» y su descripción como base de todos los acontecimientos humanos es la metáfora de la poética de Kiš, es una novela reducida que describe la vida humana desde el nacimiento hasta la muerte en forma de epitafio. Al ideal de la enciclopedia como libro por antonomasia, Kiš añade la *Biblia* que, como un libro sin autor, un libro que describe todos los acontecimientos humanos, está por encima de todas las autoridades literarias: por encima de Dante y Tolstoi, la representación suma del dios-creador en el sentido estético (PAE: 81).

En su último libro, Kiš llevó al extremo su poética del documento y de las citas, que combinó fielmente con elementos fantásticos. La *Enciclopedia*, según Kiš, es ese intento de hacer prosa fantástica, metafísica, proporcionándole carácter documental: para que no parezca que el autor está inventándose las cosas, estos hechos se documentan y se quita la responsabilidad del autor que le impone la imaginación. Esta se limita y el lector se encuentra no ante la invención, sino ante un hecho (VL: 194-195). Las citas están ahí para mantener la conexión con la realidad y quitarle el aura de banalidad que en caso contrario podrían tener los elementos narrados (VL: 172). El lector moderno es más propenso a creer en el documento, real o falso, que en la palabra literaria (VL: 200) y no se da cuenta de que las historias que más se parecen a los documentales son las que más invención incluyen. La fantasía es necesaria, y el objetivo de cualquier obra literaria es convencerle al lector de su verosimilitud. Para conseguir esto, al autor se le permite todo. La autenticidad del documento, falso o verdadero, y la autenticidad de la historia se aprovechaban para crear la ilusión de la verdad (VL: 167). Esto es precisamente lo que pasa en el cuento «El espejo de lo desconocido»: el *siuzhet* fantástico se justifica con una noticia que sale a finales de siglo en un periódico húngaro. El lector debe leerlo creyendo que los hechos narrados realmente ocurrieron (VL: 200).

El discurso del autor, en la ceremonia de la entrega del premio Andrić, acabó con una conclusión-cita del propio Andrić: «Pišem po malo i teško. Nema ništa bez naše zemlje, a ja niti mogu da živim s njom niti bez nje».<sup>104</sup>

Para terminar este capítulo, indicaremos que la poética de Kiš y el proceso creativo de sus libros no son temas de análisis por sí mismos en esta tesis doctoral. Lo que hemos querido mostrar hasta aquí ha sido la manera en que dicha poética ha servido de defensa y ataque contra la recepción que estas obras tuvieron en su tiempo. Al hacerlo, como explicamos en el capítulo dedicado al lector modelo, lo que Kiš aportó fue una metodología de recepción, una fusión entre proceso creativo y proceso receptor que pretendió pasar por juego textual inmanente reconocible por el lector. Como veremos en el capítulo correspondiente, dicha metodología funciona incluso hoy como horizonte de expectativas que, fundido con la mitología creada por el polémico juicio de la *Tumba* y con la explosiva personalidad del escritor, hace que las obras ensayísticas de Kiš aporten complicados y

---

<sup>104</sup> «Escribo poco y con dificultad. No hay nada sin nuestro país, y yo no puedo vivir con él ni sin él.» (Kiš 1984).

sugerentes elementos a los nudos institucionales en los que han venido participando. Como semiosfera, no se trata de una mera referencia histórica o poética ni del cimiento ineludible de toda interpretación futura, sino de un complejo sistema de significados y corrientes ideológicas, poéticas e históricas que se cruzan todavía hoy.



## **INTERLUDIO II**



## ***Interludio II: Consejos a un joven escritor***<sup>105</sup>

*Cultiva la duda con respecto a las ideologías reinantes y a los príncipes. Mantente alejado de los príncipes.*

*Cuida de no manchar tu lenguaje con el habla de las ideologías.*

*Estáte persuadido de que eres más fuerte que los generales, pero no te midas con ellos.*

*No creas en proyectos utópicos, salvo en aquellos que concibas tú mismo.*

*Muéstrate tan orgulloso ante los príncipes como ante el populacho.*

*Ten tranquila la conciencia en cuanto a los privilegios que te confiere tu oficio de escritor.*

*No confundas la maldición de tu elección con la opresión de clase.*

*No estés obsesionado por la urgencia histórica y no creas en la metáfora de los trenes de la historia.*

*No te precipites, pues, en los trenes de la historia; se trata sólo de una estúpida metáfora.*

*Guarda siempre en tu mente esta máxima: «Quien alcanza el fin frustra todo el resto».*

*No escribas reportajes sobre países donde has estado de turista: no escribas reportajes sobre nada, no eres periodista.*

*No te fíes de las estadísticas, de las cifras, de las declaraciones públicas: la realidad es aquello que no se ve a simple vista.*

*No visites las fábricas, los koljozi, las grandes obras públicas: el progreso es lo que no se ve a simple vista.*

*No te ocupes de economía, de sociología ni de psicoanálisis.*

*No te embriagues de filosofía oriental, de zen-budismo, etcétera; tienes algo mejor que hacer.*

*Sé consciente del hecho de que la imaginación es hermana de la mentira, y por ello mismo es peligrosa.*

*No te asocies con nadie: el escritor está solo.*

*No creas a los que dicen que este mundo es el peor de todos.*

*No creas a los profetas, porque tú eres profeta.*

*No seas profeta, porque la duda es tu arma.*

*Ten la conciencia tranquila: los príncipes no tienen nada que ver contigo, porque tú eres un príncipe.*

---

<sup>105</sup> Discurso de Danilo Kiš en la reunión internacional «El escritor y el gobierno», en primavera en Atenas, 1984. La versión en español se publicó en *El País*, el 10 de marzo de 1985.



*Ten la conciencia tranquila: los mineros no tienen nada que ver contigo, porque tú eres un minero.*

*Sé consciente de que lo que no has dicho en los periódicos no está perdido para siempre: es como la turba.*

*No escribas por encargo.*

*No apuestes por el momento, porque lo lamentarías.*

*Tampoco apuestes por la eternidad, porque lo lamentarías.*

*No estés contento con tu destino, porque sólo los imbéciles lo están.*

*No estés descontento de tu destino, porque tú eres un elegido.*

*No busques justificaciones morales a los que te han traicionado.*

*Guárdate de la temible perseverancia.*

*Cree a los que pagan cara su inconsecuencia.*

*No creas a los que hacen pagar cara su inconsecuencia.*

*No prediques el relativismo de todos los valores: existe la jerarquía de los valores.*

*Recibe con indiferencia las recompensas que te otorgan los príncipes, pero no hagas nada por merecerlas.*

*Estáte persuadido de que la lengua en la que escribes es la mejor de todas, porque no tienes otra.*

*Estáte persuadido de que la lengua en la que escribes es la peor de todas, aunque no la cambiarías por ninguna otra.*

*«Porque eres tibio, y no frío ni ardiente, voy a vomitarte de mi boca» (Apocalipsis 3, 16).*

*No seas servil, porque los príncipes te tomarían por un criado.*

*No seas presuntuoso, porque te parecerías a los criados de los príncipes.*

*No te dejes persuadir de que tu literatura es socialmente inútil.*

*No pienses que tu literatura es útil para la sociedad.*

*No pienses que eres un miembro útil de la sociedad.*

*No te dejes persuadir por ello de que eres un parásito de la sociedad.*

*Estáte convencido de que tu soneto vale más que los discursos de los hombres políticos y de los príncipes.*

*Sé consciente de que tu soneto carece de sentido frente a la retórica de los hombres políticos y de los príncipes.*

*Ten en todo tu propio parecer.*

*No des tu opinión en todo.*

*Es a ti a quien menos le cuestan las palabras.*

*Tus palabras no tienen precio.*

*No hables en nombre de tu nación, porque ¿quién eres tú para pretender representar a cualquiera si no es a ti mismo?*

*No estés en la oposición, porque no estás enfrente, sino debajo.*

*No estés del lado del poder y de los príncipes, porque estás por encima de ellos.*

*Lucha contra las injusticias sociales sin hacer de ello un programa.*

*Cuidate de que la lucha contra las injusticias sociales no te desvíe de tu camino.*

*Conoce lo que piensan los otros; luego, olvídalos.*

*No concibas un programa político, no concibas ningún programa: concibe a partir del magma y del caos del mundo.*

*Guárdate de los que te proponen soluciones finales.*

*No seas el escritor de las minorías.*

*Tan luego como una comunidad te haga suyo, ponte a ti mismo en cuestión.*

*No escribas para el lector medio: todos los lectores son medios.*

*No escribas para la elite; la elite no existe: tú eres la elite.*

*No pienses en la muerte, pero no olvides que eres mortal.*

*No creas en la inmortalidad del escritor; eso son tonterías de profesores.*

*No seas trágicamente serio, porque resulta cómico.*

*No seas actor, porque los ricos están acostumbrados a que se les divierta.*

*No seas bufón de corte.*

*No pienses que los escritores son la conciencia de la humanidad, tú has visto demasiados crápulas.*

*No te dejes persuadir de que no eres nada ni nadie: tú has visto que los ricos tienen miedo de los poetas.*

*No vayas a la muerte por ninguna idea ni convenzas a nadie de que muera.*

*No seas cobarde, y desprecia a los cobardes.*

*No olvides que el heroísmo se paga caro.*

*No escribas para las fiestas y los jubileos.*

*No escribas panegíricos, porque lo lamentarías.*

*No escribas oraciones fúnebres a los héroes de la nación, porque lo lamentarías.*

*Si no puedes decir la verdad, cállate.*

*Guárdate de las medias verdades.*

*Cuando se celebra una fiesta, no hay razón alguna para que tomes parte en ella.*

*No prestes servicios a los príncipes ni a los ricos.*

*No pidas servicios ni a los príncipes ni a los ricos.*

*No seas tolerante por cortesía.*

*No defiendas la verdad a cualquier precio: «No se discute con un imbécil».*

*No te dejes persuadir de que todos tenemos igualmente razón ni de que los gustos no se discuten.*

*«Ser dos a estar equivocados no quiere decir que se sean dos a tener razón» (Popper).*

*«Admitir que el otro pueda tener razón no nos protege contra un peligro diferente: el de creer que todo el mundo posiblemente tiene razón» (idem).*

*No discutas con ignorantes sobre cosas de las que, gracias a ti, oyen hablar por primera vez.*

*No tengas ninguna misión.*

*Guárdate de los que tienen una misión.*

*No creas en el pensamiento científico.*

*No creas en la intuición.*

*Guárdate del cinismo, entre otros del tuyo.*

*Evita los lugares comunes y las citas ideológicas.*

*Ten el valor de decir que el poema de Aragón a la gloria de la G. P. U. es una infamia.*

*No le busques circunstancias atenuantes.*

*No te dejes convencer de que en la polémica Sartre-Camus los dos tenían razón.*

*No creas en la escritura automática ni en el difuminado querido: tú aspiras a la claridad.*

*Rechaza las escuelas literarias que te son impuestas.*

*A la sola mención del realismo socialista renuncia a toda discusión.*

*Sobre el tema de la literatura comprometida permanece mudo como un muerto: deja eso a los profesores.*

*Al que compare los campos de concentración con la prisión de la Santé, mándalo a paseo.*

*Al que afirme que la Kolyma es diferente de Auschwitz, mándalo al diablo.*

*Al que afirme que en Auschwitz sólo se exterminó a piojos y no a hombres, échalo fuera. .*

*Al que afirme que todo esto representaba una necesidad histórica, aplícale el mismo tratamiento.*

*«Segui il carro e lascia dir le genti» (Dante).*

## **PRIMERA ETAPA: 1960-1976**



## 7. PRIMERA ETAPA 1960-1976

### 7.1. Contexto

Como ya hemos comentado en la parte metodológica, empezaremos ahora el análisis de la recepción que no es la del propio autor, es decir, una investigación de las concreciones de las obras más emblemáticas de Danilo Kiš, concreciones realizadas por parte de críticos, académicos y periodistas en una primera etapa. La determinación de las fechas para los nudos temporales responden ante todo a acontecimientos literarios claves en la vida literaria de Kiš que marcan un punto de partida que de alguna forma afecta a la posterior recepción de su obra, pero que también invitan a una revisión de la obra anterior en retrospectiva. Por eso este primer periodo es el más largo e incluye la aparición de una gran parte de la producción literaria de Kiš, que incluimos en nuestro corpus principal. En definitiva, nos centraremos en la recepción de las primeras dos obras –*Buhardilla* y *Salmo*, de 1962– y el *Circo familiar* con sus tres obras claves: *Jardín*, de 1965; *Penas*, de 1969, y el *Reloj*, de 1972. Veremos también si estas obras reciben la misma atención crítica académica y periodística en este primer periodo, poco después de su publicación. Nos centraremos, por consiguiente, en las primeras concreciones de los críticos respecto a la obra de Kiš.

Como hemos optado por separar en dos capítulos diferentes la recepción de la obra de Kiš por el propio autor y la recepción de esa misma obra por la crítica, los testimonios del propio Kiš los usaremos como fronteras de una semiosfera generadora de interpretaciones. La obra de Kiš buscaba provocar la reacción del lector y de la crítica (tratar temas poco comunes en la época o muy cuestionados, una constante variación de registros que además caracterizaban la obra como «hermética» o «difícil de leer»).

Es decir, pretendemos interpretar en qué aspectos estas dos semiosferas –autor y su crítica– presentan concreciones similares, diferentes o absolutamente contradictorias, qué tipo de concreción ofrecen y desde qué tipo de horizontes de expectativas funcionan. Mientras tanto, iremos retomando algunos de los datos más importantes del repaso histórico para poder contextualizar diferentes tipos de acercamiento en diferentes etapas. El objetivo de esta parte del estudio es ver cómo las primeras obras de Kiš orientan la recepción de sus libros posteriores. Y viceversa: ver cuánta influencia tienen los últimos libros de autor en un análisis de su obra en conjunto, incluida esta primera etapa.

Además contamos con las propuestas de Vučković, teórico y crítico serbio, quien se mantiene fiel a la idea de que las obras del arte precisan del clima de un territorio o un momento, incluso cuando los analizamos desde una perspectiva temporal alejada, para poder asumirlos como la totalidad de la mente humana y dentro del hilo continuado del drama del hombre en el mundo. Extraer la obra de arte del contexto histórico y el contexto de la marea del tiempo, y dedicarse a ello como si fuera un valor absoluto y no modificable, es un trabajo poco agradable (Vučković 1974: 12). En un libro sobre los problemas de los escritores y sus obras escrito en 1974, Vučković apunta a algunas problemáticas concretas y comenta que todas las cuestiones artísticas y estéticas que se solucionan hoy en día están condicionadas por la situación política en la que vivimos. La dramatización de las relaciones que existen entre un acercamiento puramente ideológico y dogmático a la literatura y otro acercamiento «inmanente» que pretende observarlo como mero objeto estético, sin relación relevante con los contenidos exteriores, responde a la grieta entre el mundo de hoy y la dramatización de esta grieta (Vučković 1974: 12). Eso produce extremos en el ámbito de las investigaciones estéticas y teórico-críticas, en las que se insiste en un elemento o en un círculo de problemas, y debido a los cuales se deforma la imagen de las relaciones reales dentro y alrededor de la obra. En este sentido, analizaremos también hasta qué punto las críticas en torno a las obras de Danilo Kiš, escritas en lo que hemos denominado «primera etapa», se corresponden con estos «tópicos» de la época. Por otro lado, tendremos como referente las propias palabras del autor y a partir de ahí veremos cuánto de esta crítica literaria sigue las «recomendaciones» de dicho autor y si este representa un factor decisivo en su desarrollo.

Una razón más por la cual hemos optado por separar estos procesos de recepción por etapas se debe al hecho de que queríamos incluir artículos periodísticos, aparte de la crítica académica literaria. Sin embargo, la cantidad de reseñas, noticias, artículos que se han escrito en los periódicos durante el tiempo propuesto es casi inabarcable. Por otro lado, contamos con que estos artículos periodísticos representan la crítica en forma de seguimiento inmediato y con que sus análisis respondían a las sucesivas apariciones de las obras recientes y de diversos acontecimientos literarios, es decir, en un contexto cotidiano-práctico que se dedicaba principalmente a constatar la existencia de ciertas obras y su análisis divulgativo sin excesiva profundización estética ni ideológica. Esta crítica, como es de esperar, se encontraba dirigida a una comunicación inmediata y constante a través de factores que remitían a la génesis de la obra y que se trataban posteriormente como elementos extra-textuales. Es decir, en vez de profundizar en las cuestiones teórico-críticas de una obra, nos proporcionan el

fondo de su aparición, seguidas normalmente por una «tendencia» general, una leve inclinación socio-política de la época, valores generales en el mundo literario, y nos dan valiosas ideas sobre el contexto en el que se crean las mencionadas obras y cómo estas fueron recibidas desde un público muy general.

Aunque los dos tipos de críticas, la periodística y la teórico-crítica, disponen aparentemente de bases de actuación sumamente diferentes, se complementan bien en el caso de Kiš. No solo los académicos y los críticos literarios participaron activamente en la transmisión de sus opiniones a través de medios periodísticos, sino que estos disfrutaron de un papel clave en el momento de mayor turbulencia.

## **7.2. Bases críticas del periodo**

Para no adelantar información, procederemos a definir estos dos campos desde el punto de vista metodológico propuesto. Como decíamos, la crítica periodística estaba familiarizada con los materiales extra-literarios y actuaba desde perspectivas analíticas derivadas de ellos. No pretendía aportar necesariamente un análisis crítico (esto, en el caso de Kiš, varió según las etapas), sino que observaba cada texto concreto como un objeto estético que formara parte de la actividad total de un momento concreto que el crítico reconocía y al cual dirigía al lector. De ahí que los modos de concreción de estas obras estén profundamente ligados a su momento histórico. Así, podremos ver cómo interactúan con los escritos críticos académicos y con los del propio escritor desde una distancia histórica considerable.

Al final, observamos cómo el nudo institucional periodístico jugó un papel esencial en el descubrimiento de los valores de las obras de Kiš, su promoción y su primer acercamiento al público lector. Debido a todo esto, dependiendo de la época en la que nos centremos y la extensión y diversidad de los textos escritos, nos centraremos en un análisis cuantitativo, temático y perspectivo de dichos textos. Como ya hemos mencionado, la mayoría de los casos, más que sugerir un análisis cualitativo (que solo se aportará en casos particulares), nos servirán para la construcción del trasfondo contextual, de la semiosfera desde la cual analizaremos.

Las preguntas que surjan a lo largo de estas tres etapas no van a ser las mismas, obviamente, ni los enfoques analizados se van a solapar siempre en la misma línea. Es en



estas desviaciones donde buscaremos patrones de recepción que nos podrán decir algo más sobre la obra de nuestro autor, sobre su figura en la literatura contemporánea serbia y, al fin y al cabo, algo más sobre las condiciones culturales e históricas de todo un país, siempre a partir del análisis de la recepción.

Por lo general, los textos que críticos e historiadores literarios analizaron fueron las obras ya reconocidas como textos literarios de especial relevancia. En los posteriores momentos, de análisis más profundos, estas obras solían perder el contacto con el sistema de relaciones del que participaban en su génesis (Vučković 1974: 19). Es decir, con el tiempo no solo se «inmortalizaban» entrando ya de base en cierto «canon» por el mero hecho de que se les dedicaba la atención y el espacio en las instituciones literarias académicas, sino que perdían esta relación fuerte que tenían con un momento histórico concreto: pasaban a formar parte de un corpus «inmortal». Es en este sentido en el que Jauss advierte que deberíamos escribir historias de la recepción. Por eso, el acercamiento a los textos periodísticos ha de despertar un especial interés.

Nos guiamos además por las palabras de Vodička, quien dice que esta es precisamente la función del crítico: fijar las concreciones de las obras literarias, incorporándolas al sistema de los valores literarios. El crítico, en esta línea, no solo describe la concreción que operan los lectores; su función consiste más en lograr una valoración que resulte de la confrontación de las propiedades de la obra con las exigencias literarias de la época. Es comprensible por ello que, en la investigación de la recepción literaria, los juicios de los críticos académicos y periodísticos atraigan nuestra atención (Vodička 1975b: 69).

En esta forma del proceso de recepción, los textos periódicos, el contexto literario concreto y los datos históricos nos proporcionan los horizontes de expectativas desde los cuales los críticos académicos y periodísticos concretizaron las obras. A partir de ahí, el texto se convierte en un «valor estético objetivo» desde el punto de vista histórico, porque ya ha pasado por el primer proceso de metamorfosis de la relación de la obra con su alrededor. Como es de esperar, contamos también con dos nudos temporales importantes: mientras que los textos periodísticos salen casi en el momento de la aparición de las primeras obras de Kiš (marcando así el nivel de aceptación inmediata que tuvo el autor), las respuestas de los teóricos y críticos académicos son muy posteriores a la creación de las obras en cuestión, ya que lo que se pretendía era salvar las distancias con el momento actual de la aparición de las obras y sus connotaciones sociales (Vodička 1975b: 19).

Al igual que la recepción periodística aporta un contexto socio-cultural importante para el análisis de la producción artística de Kiš, así la recepción académica nos proporcionará interpretaciones imprescindibles y más profundas respecto a las mismas obras.

En la intersección entre estas dos semiosferas, con los escritos del autor como referente, pretendemos encontrar respuestas a las cuestiones de la problemática de la recepción de Kiš, su evolución y sus consecuencias.

Tal y como comentamos, nos servirá de guía metodológica esta hipótesis de la recepción de los estructuralistas checos, a partir de cuyas teorías Jauss resuelve algunas cuestiones esenciales de su teoría de la experiencia estética. Ante todo, queremos evitar «trampas» típicas de los estudios de recepción que pueden aparecer por el camino. Así, retomando las palabras de Vodička, no pretendemos caer en la práctica convencional de la historia de la literatura que, cuando de la recepción se trataba, se dedicaba a simplemente reunir y valorar las críticas, por lo que el éxito y el fracaso de una obra se constataban solo desde el propio análisis. Nuestro papel, como indica Vodička, no va a ser el de un juez que se posiciona entre el autor y sus críticos, defendiendo o atacando a uno o a otro (Vodička 1975b: 65). Lo que nos interesa aquí es tomar en cuenta todas las recepciones ilustrativas (plenamente conscientes de que a pesar de la intención de ser lo más exhaustivos posible, hemos tenido que optar por una selección y que la selección en sí ya es un juicio cualitativo) o la falta de las mismas, en tres ejes claves. Analizaremos a partir de ahí el papel de un autor como Kiš en su entorno evolutivo, para además sacar conclusiones sobre el entorno en sí.

Aquí trataremos de la recepción en el sentido estricto del término. Nos concentramos en primer lugar en investigar la vida de unas obras en la literatura serbia/yugoslava, es decir, la recepción que surge de la relación activa de un público literario con un objeto literario que se acepta como objeto estético (Vodička 1975b: 65). Según las recomendaciones del estructuralista checo evitaremos los dos conceptos extremos: el dogmatismo estético y el subjetivismo extremo.

Es el momento de retomar algunos de los hechos más significantes que influyeron en la creación de un horizonte literario concreto y que con detalle habíamos descrito en la primera parte de este trabajo. Kiš escribió sus dos primeras novelas, *Buhardilla* y *Salmo* casi simultáneamente en 1962, aunque formaba parte del círculo literario belgradense desde 1957 como miembro de la redacción de la revista *Vidici* donde se quedó hasta 1960. La revista

funcionaba como un proyecto estudiantil ubicado en la buhardilla del edificio de la Facultad de Filosofía en el centro de Belgrado (Miljanović 2009: 236), donde Kiš pasaba bastante tiempo. Para esta revista escribía reseñas y críticas sobre literatura, pintura y música. Sin embargo, su papel activo en la vida literaria siguió después de *Vidici* en uno de los periódicos más importantes del país: *Politika*. Durante el año 1960 publicó un corpus de ocho textos para un anexo semanal de la cultura y el arte. Se trataba de unos escritos periodísticos que hablaban de temas actuales por la necesidad de su objetivo y que tenían propósitos concretos (Miočinović en VAR.: 561). Con estos textos de base casi podemos reconstruir las preocupaciones del joven escritor en un contexto concreto: los textos van desde la problemática del oficio del escritor y la discusión sobre los gustos del público (hemos mencionado este texto en concreto hablando de la formación del lector modelo por parte del autor), pero también sobre opiniones socio-estéticas más generales.

Como apunta Mirjana Miočinović, no es poco interesante el hecho de que la colaboración con *Politika* acabara a petición de la redacción cuando salió el último texto, titulado «Generales y poetas». En este artículo Kiš constató que por el gran interés que tenía el público lector en las memorias de grandes generales, tanto el papel de los poetas como el de los escritores se encontraban seriamente perjudicados. Una de las principales razones era la sensación de absurdo, de náuseas, de alienación de todas estas pesadillas que humillan nuestra personalidad receptora desde las páginas de una novela moderna, todo lo cual en las memorias se convertía en esperanza y victimismo heroico (VAR.: 85). La identificación con la problemática del protagonista en una de estas memorias de los generales era mucho más fácil que en una novela, porque el héroe no era un carácter o un tipo, sino la masa y el individuo al mismo tiempo.

Las memorias como género aumentaban y fortalecían el «yo», proporcionaban la confianza que se siente cuando uno se une a la masa. El lector de entonces, comentaba Kiš en el artículo, era mucho más propenso a creer en la verdad de los hechos que Balzac llamaba estupideces que a la tal llamada «verdad artística», que solo se basa en estos hechos, pero no los traiciona. Los escritores de entonces tenían que poner la típica frase respecto a que los acontecimientos descritos en esta novela eran verdaderos, pero cualquier coincidencia con los personajes reales era accidental... Los generales no necesitaban este tipo de astucia; el público se fiaba de sus palabras (VAR.: 87-89). Kiš acaba el artículo con la siguiente reflexión: «Generalni će neminovno izgubiti ovu bitku s pensicima čim nestane nas,

savremenika. Jer vreme i poezija su, kako kaže Kami, jedina dva pojma koja ostaju (VAR.: 89).»<sup>106</sup>

Este artículo en concreto nos servirá de base para contextualizar desde qué perspectiva creadora escribió Kiš sus dos primeras novelas. El hecho de que el periódico decidiera acabar la colaboración con el autor, precisamente después de este artículo, es como mínimo llamativo. No obstante, sin pretender crear una imagen de Kiš como disidente existencial, hay que tener en cuenta que, de una forma metafórica, Kiš con este artículo se lanzaba contra toda una corriente literaria. Las memorias de los generales no eran solo las obras de los generales concretos, sino toda una producción literaria que por su fidelidad a los hechos históricos, escritas por los participantes directos de la guerra, eran, en efecto, textos no ficcionales. Definirse auto-poéticamente de esta forma, resultó, como hemos visto, en el fin de la colaboración con un periódico que salía semanalmente y que llegaba a un público bastante amplio. Por otro lado, eso no significa que la posición del autor empera a ser marginal a partir de ahí; eso sería sobreinterpretar un gesto, pues no se trató de un acontecimiento que dejara huellas profundas en la historia de la recepción de Kiš. No obstante, confirma lo que hemos mencionado cuando comentábamos el tema de la creación de horizonte de expectativas desde un punto de vista histórico. Contextualicemos brevemente las visiones de la literatura de Kiš y el horizonte literario desde el que el autor emprendió su viaje creador.

Como hemos detallado en el apartado histórico, los finales de años cincuenta y todos los sesenta constituyeron todo un nudo cultural (temporal, geográfico e institucional), una época de cambio esquizofrénico. Usamos este término para definirla porque, dependiendo del enfoque desde el que nos acerquemos a este nudo temporal, las visiones de la misma cuestión variarían considerablemente. Tal y como explicamos en el capítulo dedicado a la historia de la literatura, desde el punto de vista de los historiadores este periodo inicial del nudo que tratamos se define por su apertura hacia una autoreflexión crítica y por los ímpetus de cambio social y cultural y, por consiguiente, literario. Se hablaba incluso de los primeros intentos de abandonar el procedimiento socio-realista que brotó en la postguerra inmediata y contra la cual Krleža, el célebre escritor croata del que ya hemos hablado, manifestó su desprecio en la reunión de los literatos de Yugoslavia en Liubliana en 1952 (Krleža 1952). Aunque el

---

<sup>106</sup> «Los generales inevitablemente perderán esta batalla contra los poetas, nada más desaparezcamos nosotros, los contemporáneos. Porque el tiempo y la poesía son, como dice Camus, los únicos dos conceptos que sobreviven».

discurso de Krleža seguía estando estrechamente ligado a la ideología actual, sus actitudes literarias marcaron un cambio de época hacia una literatura que se libraba del peso del realismo social soviético y descubría nuevos procedimientos literarios integrando la experiencia de la vanguardia y del arte moderno, rompiendo los tabúes temáticos, pero sin crear una mera copia de la literatura occidental. Hablando concretamente de la literatura croata, Krleža deducía que lo que debía ofrecer era una literatura auténtica, pero desde las formas y procedimientos de las corrientes de su momento. Abandonando el estilo socio-realista lentamente, empezó a emerger el arte más decadente y atrevido, y se creó una mezcla única entre realismo social y modernismo europeo que daría su fruto en la vida cultural de los años sesenta en Yugoslavia. Solo hay que recordar que uno de los grupos filosóficos más vanguardistas, *Praxis*, se creó y funcionó en plena forma precisamente durante este periodo.

De todo esto concluimos que realmente existía una atmósfera de capacidad crítica y cuestionamiento de las formas yugoslavas. ¿Cabe preguntarse por qué entonces los historiadores literarios no comparten esta visión con la misma intensidad a propósito del periodo marcado?

Claro está que había pluralismo en filosofía, cultura y literatura; además, a diferencia de cualquier otro país socialista, precisamente en el año 1960 –como vimos en el capítulo dedicado a la historia yugoslava– se abolió la censura preventiva en la producción literaria. Por muy abierta que pareciera la sociedad de los años sesenta, el Estado seguía controlando la mayoría de las publicaciones literarias y seguía eliminando mediante órdenes judiciales las obras más problemáticas.<sup>107</sup> La opresión no era evidente; de hecho, el propio Estado participaba en el proceso de apertura, pero las reglas de juego nunca habían podido romperse: siempre que el efecto de una obra se limitara al ambiente literario, intelectual, académico podía ser publicada, premiada incluso, pero no podía llegar a la masa lectora. Así nos encontramos con la paradoja de que *Politika*, un periódico de tirada nacional, acabara con la colaboración con Kiš por un comentario literario, mientras que sus libros se publicaban sin ningún tipo de problema y de hecho ganaban los concursos literarios de la época.

Las obras más subversivas, como *Llegan los diablos* (1955), de Miodrag Bulatović, el «niño terrible» de la literatura yugoslava, se publicaba ya en los años cincuenta; la «ola negra» representada por Žilnik, Selenić, Makevejev, Petrović seguía produciendo películas

---

<sup>107</sup> Sobre este tema en concreto, se puede consultar el libro *Krivična estetika* (Arsić Ivkov, 2003).

que de vez en cuando encontraban dificultades para salir, pero que participaban en la creación de una semiosfera alternativa en la época. La necesidad del Estado de controlar cualquier actividad y producción intelectual operaba por vías menos explícitas.

Frente al fenómeno de la «estética penal» (Arsić Ivkov: 2003) estaba el concepto de «quietismo estético», un disfraz literario, una huida de la subversión directa para la cual los procedimientos modernistas estaban ampliamente utilizados. Como comentaría Kiš años más tarde en su artículo «Censura-Autocensura», a pesar de que la censura se considerara una necesidad histórica y una institución dirigida a la protección del orden y la ley públicos, con muy pocas ganas reconocía su existencia. Se consentía como un mal necesario y temporal, en un estado de guerra permanente. La censura sería solo una medida «pasajera», que se aboliría en el momento en el que todos los que escribieran llegaron a su edad adulta literaria y política, y cuando el Estado no tuviera que vigilar a los ciudadanos (VL: 101).

Aún así, los autores podían elegir entre las «huidas» adecuadas que se apoyaban en la poética de la literatura moderna emergente y que se convirtieron en nudos institucionales de la transición. Podían huir hacia cierta profundidad psicológica de sus protagonistas, hacia el absurdo y la destrucción con las que se enfrentaban a la falta de humanidad –comprometiéndose– al mismo tiempo con el procedimiento literario o hacia la línea que optaba por llevar este cargo de consciencia hacia el ámbito de lo fantástico y lo mitológico. Por otro lado, el elemento más problemático dentro del nudo institucional y que en gran parte cargaba con la responsabilidad de la época fueron los críticos periodísticos. En sus manos estaba el poder de incentivar, promover, huir de la instrumentalización o seguir la ola dominante. Determinar cuánta influencia tuvieron en los procesos de la recepción de la obra de Danilo Kiš, un referente literario de la época, definirá también el estado de todo un mundo literario e iluminará sus problemas y las consecuencias de una época.

Hablando del estado de la crítica del momento, Vučković, en 1974, define tres extremos con los que se enfrenta cualquier crítico que intente acercarse a su tarea consecuentemente y sin ilusiones.

1. Primero existía un dogmatismo pragmático-político que sobreentendía la crítica como subordinada a la ejecución de ciertas tareas de carácter utilitario y que, como base teórica, usaba el dogma socio-político.

2. Por otro lado estaba el estetismo dogmático-positivista en el que la tarea del crítico quedaba reducida a la descripción científica del texto. Al final dependía de cierto relativismo histórico que partía de los conocimientos histórico-literarios de un experto que, contemplando la inestabilidad de las normas estéticas en los procesos históricos y la naturaleza móvil de las leyes del gusto, consideraba que en este campo existía cierta anarquía. Por ello debía rechazar cualquier ilusión de una base estética que sirviera para la valoración de los productos literarios.

3. Además, añade Vučković, apretado entre estos extremos el crítico de entonces se sentía en un callejón sin salida y le era muy difícil formar una base teórica para el modelo crítico que empleaba en la práctica, para poder evitar estos extremos y al mismo tiempo evitar ir a otro extremo: eclecticismo (Vučković 1974: 29-30).

La tendencia europea de la época –según la cual la crítica literaria trata más teórica que históricamente las obras literarias emergentes– no tuvo lugar en aquella crítica yugoslava. Aunque aparecieron algunos críticos que tendían a crear un debate teórico que se basara en el conocimiento de las literaturas mundiales como una totalidad única estructurada, las autoridades siguieron siendo los críticos prácticos que anteponían las cuestiones nacional-literarias a los problemas teóricos (Vučković 1974: 41).

Las razones de la dominación de un aparato crítico de este estilo se debió al desarrollo específico de la literatura serbia/yugoslava como literatura de pueblos pequeños que, igual que la historia, no había tenido su evolución habitual y que pocas veces se había podido constituir como fenómeno puramente literario, sino que había sido más un reflejo de los movimientos socio-históricos y nacional-políticos. Aparte de esto, aunque hubiera intentos de un acercamiento más teórico-literario, es muy común presenciar la instrumentalización de las bases teóricas de la crítica que se produjo. La fórmula teórica se convirtió de repente en la fachada de las pasiones nacionalistas, así que muchos críticos pre-orientaron sus modelos críticos para asegurarse este efecto de fatalidad práctica (Vučković 1974: 42).

Aunque nos resulta imposible incluir todas las reseñas y críticas que iban y siguen saliendo sobre la obra de Kiš, optaremos por las que de algún modo u otro se muestran paradigmáticas del momento.

### 7.3. La aparición de Danilo Kiš

#### *Salmo 44 y La Buhardilla*<sup>108</sup>

¿Qué pasó con la obra de Danilo Kiš cuando en 1962 lanzó sus dos primeras novelas? Para empezar, hay que tomar en cuenta que Kiš escribió el *Salmo* con 25 años y lo consiguió terminar en un mes para poder presentarlo al concurso de los Municipios Judíos de Belgrado, que se dedicaba a promover obras literarias con temática judía. Kiš ganó este concurso, pero la repercusión de la obra fue menor, ya que ni el propio autor insistió en promoverla. Cuando *Kosmos*, una editorial relativamente pequeña de Belgrado, decidió darle la oportunidad de publicar la *Buhardilla*, insistió en que la edición se tenía que ampliar debido al tamaño reducido de la novela. Fue entonces cuando el autor decidió incluir el *Salmo*: los dos libros salieron publicados en una misma edición.

Es interesante mencionar el papel que jugó el escritor Oskar Davičo en la publicación de las primeras obras de nuestro autor. Kiš estaba especialmente ilusionado con la *Buhardilla* y por eso la había enviado a su amigo Oskar Davičo, uno de los escritores más importantes y más destacados del surrealismo literario yugoslavo. Se trataba de un escritor serbio de origen judío que, como comunista rebelde, tenía un papel muy parecido en la izquierda literaria serbia al que tenía el ya mencionado Miroslav Krleža en Croacia. Como miembro adjunto de la Academia de Ciencias y Artes de Yugoslavia, ocupaba un puesto importante en la estructura político-cultural de la época, pero aún así Davičo había publicado el libro *Poezija i otpori* (*Poesía y las resistencias*, 1952), que representaba una discusión importante y nuevas tendencias en el entendimiento de la literatura y de su papel en la comunidad socialista. El papel que este escritor tenía en la defensa de un gran número de escritores jóvenes en sus comienzos era bastante considerable.

Las primeras impresiones de Davičo respecto a la *Buhardilla* fueron bastante contradictorias. De la carta que le envió al autor deducimos que consideró que la consideraba una novela aguda, ingeniosa y muy frescamente escrita (COR.: 31). Aunque en general satisfecho por esta frescura del cambio de tema y ambientación, Davičo tuvo varias reticencias respecto a la fabula, el agotamiento de juego de unos humores adolescentes, de un humor demasiado juvenil que debería darle el color a la obra:

---

<sup>108</sup> La división de este capítulo por los títulos de los libros no se corresponde con las críticas de los mismos, sino a la recepción que apreció tras la publicación de cada uno de ellos, fuera sobre una u otra obra.



Mislim da ona takva (Mansarda) nije kadra da donese nikakav smisao, izvrši zaključak. Suviše beži od sukoba spoljnih i unutrašnjih. Da bi se reklo nešto najnihilističkije o besmislu, recimo života (ne verujem da je to tvoja intencija) nuzno je biti agresivan, tražiti sukobe bez kojih dramskih tenzija nema, i bez kojih je svaki tekst osuđen da se vuče ko pesmetina. (...) Protiv koga su uperene tvoja strele? Protiv shvatanja nekih mladih ljudi, protiv njihove nesnage da ijedan utisak o njemu izlive do krajnjih konsekvenci? Ali umetnost zanimaju samo krajnje konsekvence. (...) (COR. 32).<sup>109</sup>

Además seguía con la crítica de la elaboración de la motivación de los personajes, cuyo cinismo no era real ni amargo; en fin, su desesperación le parecía poco motivada. Sus comportamientos eran fieles al entendimiento de la juventud: falsamente amargos, falsamente decepcionados porque no se atreven a auto-inspeccionarse junto con el mundo, no fuera de él. Sin embargo, Davičo insistió en que iba a recomendarla para la publicación, porque «peores cosas se publican, se traducen y tienen éxito» (COR.: 33).

Ovako ... Nevelika i nedivna ona i takva može da se štampa i ako te to zanima, ja ću je iskreno i toplo preporučiti kom god hoćeš izdavačkom preduzeću (...) Ali verujem da ne bi trebalo ni ona ni ti da se tim potkrovljem zadovoljite. Digni još koji sprat. siguran sam da možeš ako hoćeš (COR.: 32).<sup>110</sup>

A pesar de estas críticas bastante duras respecto a la obra de Kiš, Davičo, tal y como había dicho, recomendó esta novela para su publicación a Roksanda Njeguš, la directora de la editorial Kosmos. Su análisis positivo de la *Buhardilla* lució en un tono muy diferente. Aparte de la fuerte y peculiar imaginación, su mejor calidad era, según Davičo, cierta veracidad dada indirectamente a través de los estados y los humores de sus personajes, que antes que nada «carecen de todo lo psicológicamente provincial». Alabó el hecho de que era la primera obra sobre nuestra juventud después de la guerra, que tenía como su objetivo principal «inquietarnos con sus choques dosificados» para enseñarnos que nuestra juventud es «parte de nuestra realidad y de nuestros sueños, parte de nuestra pobreza y nuestra energía». Terminaba la carta con las palabras:

---

<sup>109</sup> «Creo que como tal (la *Buhardilla*) no es capaz de proporcionar ningún sentido, de llegar a una conclusión. Huye demasiado de los conflictos internos y externos. Para decir algo de la manera más nihilista sobre el sinsentido de la vida, por ejemplo (no creo que esa fuera tu intención), es necesario ser agresivo, buscar conflictos sin los que no habría tensiones dramáticas y sin los cuales todo texto está condenado a arrastrarse como una canción vulgar. (...) ¿En contra de quién están dirigidas tus flechas? ¿En contra de las creencias de unas personas jóvenes, en contra de su visión del mundo, en contra de su falta de fuerza de vivir por lo menos una impresión suya hasta las consecuencias finales? Pero al arte solo le interesan las consecuencias finales.»

<sup>110</sup> «Así está la cuestión... Sin ser una gran cosa y sin ser maravillosa, se puede publicar y, si eso es lo que te interesa, yo la recomendaré sincera y cordialmente a la editorial que tú me digas. (...) Sin embargo, creo que ni ella ni tú deberíais quedar satisfechos con este ático. Sube alguna planta más. Estoy seguro de que lo podrás hacer si quieres.»

Mislim da bi bilo jako dobro da se *Mansarda* što pre pojavi. Verujem da će imati mnoge čitaoce, jer zabavlja, ali i da će biti jedan poziv na razmišljanje o nama, jer otkriva razinu realnosti o kojoj se malo (a s puno nekompetencije) vodilo računa (COR.: 34).<sup>111</sup>

Con solo comparar estas cartas de Davičo se puede concluir que el tono pedagógico que venía criticando seriamente la *Buhardilla* se convirtió en una argumentación no menos acertada de sus calidades.

Es toda una lección cómo el enfoque crítico, sin ser menos verdadero en ninguno de los casos, puede predeterminar la recepción de una obra. Esta fue la responsabilidad de los críticos que hemos mencionado y que en el caso de Kiš tuvo una repercusión transcendental.

Otra cuestión que nos indican estas dos cartas es la importancia de la contextualización de la crítica, que casi nunca es ascética: por mucho que se tiende a la objetividad literaria, crítica, tampoco se puede caer en lo que Vučković llama «estetismo dogmático-positivista», en el que la crítica se reduce a la descripción científica del texto. En este sentido, el horizonte de expectativas del crítico es casi más importante para la vida de una obra y para el proceso dinámico de su recepción que la intención del autor o la creación de su lector modelo. Si bien el *Salmo* traía una novedad temática, la *Buhardilla* rompía con la dualidad petrificada en la literatura socio-realista entre la ciudad y el pueblo, que además apoyaban en sus obras autores como Miodrag Bulatović, Dragoljub Mihailović o Borsilav Pekić.<sup>112</sup>

La respuesta inmediata a la publicación de las obras fue prácticamente inexistente, aunque ya en el siguiente año, 1963, empezaron a aparecer las primeras reseñas en algunos periódicos más importantes de la época y breves acercamientos a las dos novelas en las revistas literarias. Hasta el año de la publicación de su siguiente novela, *Jardín*, se escribieron cerca de una decena de artículos y reseñas periodísticas.

Una de las primeras miradas a estas dos novelas del autor lo ofreció Dušan Puvačić en una de las revistas literarias más prestigiosas de la época: *Književne novine* (1963). Aunque se trataba de un crítico joven en aquel momento, Puvačić pertenecía a una reciente generación de críticos y traductores con un nuevo y avanzado método de acercamiento que

---

<sup>111</sup> «Creo que estaría muy bien que la *Buhardilla* apareciera cuanto antes. Creo que tendrá muchos lectores, porque divierte, pero también se trata de una llamada a la introspección sobre nosotros mismos, porque revela un nivel de la realidad que no se ha cuidado mucho (y, si algo se ha hecho, se ha hecho con mucha incompetencia).»

<sup>112</sup> Remitimos de nuevo al capítulo dedicado a la historia de la literatura.

superaba los obstáculos de los textos críticos impresionistas, ambiguos o dogmáticos. Alabó la audacia de las dos novelas de Kiš y las caracterizó como sumamente maduras.

Críticas positivas aparecieron tanto de la mano de críticos afamados como Draško Redep (1963), que escribió en otra revista de prestigio en Serbia –*Letopis Matice Srpske*–, o la escrita por parte de Branko Jovanović (1963), que se centró en la típica dualidad entre el presente y el pasado, pero que publicó una reseña positiva para la revista *Borba*, uno de los medios oficiales del Partido Comunista Yugoslavo.

Entre estas «primeras impresiones» apareció también la crítica de Pavle Zorić (1963), un amigo íntimo de Danilo Kiš que conoció en Montenegro y con el cual compartió la pasión por la literatura y los primeros años de la vida estudiantil en Belgrado. Como ya veremos más adelante, se convertiría en un seguidor fiel de la obra de Kiš. El texto se centraba en el concepto de la construcción imaginaria y real de los mundos de las dos novelas. Se publicó en una de las revistas más importantes de Zagreb: *Savremenik*.

La aparición de las dos primeras novelas también apareció reflejada como noticia en el periódico *Politika*, sin apenas profundización.

Entre las demás críticas también destaca la de Svetozar Radonjić (1963) que, para la revista literaria bosnia *Život*, proporcionó una visión parcialmente favorable a las novelas. Mientras que el *Salmo* fue salvada por el crítico, la *Buhardilla* y su subtítulo *Poema satírico* fueron criticados como la erudición a la que le «falta realismo», en la que no hay optimismo de estos años juveniles de los estudiantes, que además «no se corresponde con la realidad» y en la que el mundo está pintado de negro mientras se ignoran «las fachadas blancas de las residencias de estudiantes construidas en Belgrado, Zagreb, Liubliana o Sarajevo» (Radonjić 1963:110-113).

Esta modesta primera recepción de las obras de Kiš, sin embargo, se ve algo compensada por la importancia de los medios que decidieron hablar sobre ella. Como ya hemos dicho, este tipo de textos representan una especie de termómetro de la sociedad literaria: no aportaron tanto las críticas de acercamientos teóricos o históricos debido a la inmediatez con la que operaban, pero sí nos dejaron algunas pistas claves sobre esas primeras impresiones y el recibimiento general de las obras.

Si bien las primeras publicaciones pasaron algo desapercibidas, la salida del *Jardín* le trajo a Kiš una aceptación crítica inmediata. Fijándonos en la manera en la que apareció el *Jardín*, encontraremos algunas claves de su éxito. Por muy básica que fuera la primera recepción del *Salmo* y la *Buhardilla*, estas dos novelas habían jugado un papel introductorio de la personal poética del autor. Aparte de los textos y las reseñas que Kiš había escrito durante su tiempo en la revista *Vidici* y el periódico *Politika*, el aparato crítico ya estaba familiarizado con al menos dos procedimientos recurrentes en la obra de Kiš que harían que la lectura de *Jardín* tuviera un claro punto de partida.

Si bien el *Salmo* introdujo lo que se llamaría la «temática judía» dentro de su corpus, a nivel de innovación puede que se trate de la novela más simple de Kiš. *Salmo* tiene una fábula muy clara, personajes definidos a base de psicologías de prisioneros y judíos, y una visión del mundo muy claramente perfilada. Lo que anuncia este libro en concreto es el principio creador de Kiš que encontramos en el *Jardín*: la dualidad *faction-fiction*. Kiš diría unos años más tarde que no se atrevía a inventar las cosas que luego se formarían como objetos literarios. Sentía un profundo compromiso con la realidad de los hechos presentados; primero, porque no se atrevía a hablar de cosas que no conocía y, por otro lado, el nivel temático no era la principal preocupación en su obra.

Por otra parte, la *Buhardilla*, aunque –como hemos visto– caracterizada por algunos como demasiado oscura o escrita sin objetivo claro, aparte de narrar las penas de dos estudiantes, en el nivel de la elaboración literaria introdujo algunos de los postulados literarios que no solo se encontrarían en su siguiente novela, sino también en el resto de su corpus. Destacaremos las siguientes: la meta-referencialidad (el protagonista es un estudiante de literatura que vive en la capital e intenta conciliar su amor por los libros con la realidad creando una obra), la poética (en las discusiones entre los dos protagonistas, Fabulán y Laután, se nos revela la idea de literatura de Kiš que, antes de centrarse en los hechos, enfoca su literariedad en las multitudes de formas en las que estos hechos se pueden contar), el uso implícito de las citas (en las paredes de la *Buhardilla* están escondidos los escritos en latín, citas de *La montaña mágica* de Mann aparecen en la boca de los protagonistas, la selección de las obras que elige salvar el protagonista indican indirectamente su entendimiento de la literatura) y la enumeración el concepto enciclopédico como suma del concepto literario (una vez abierta la taberna de los protagonistas, las largas listas del menú que ofrecen se parece casi a un repaso histórico, literario y cultural de los países que habían conocido los

personajes, mientras que la lista de los inquilinos del edificio al final de la obra indica la aspiración de crear un libro que «en vez de leerse como una novela se podría leer también como una enciclopedia»).

Los tres años que pasaron entre las publicaciones los aprovechó Kiš para traducir a Lautréamont; Verlen; *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau, y corregir las traducciones anteriores de la poseía de Endre Ady. Además, antes de salir por primera vez del país para trabajar como lector en la universidad de Estrasburgo, desistió definitivamente de su carrera de poeta (PAE: 214). No obstante, el ímpetu lírico en la prosa se convertiría en una constante de su poética.

Los críticos, por otro lado, sabiendo a qué se enfrentaban, habían recibido esta obra con muchos halagos. No queda sin interés, desde el punto de vista de la recepción, el hecho de que este segundo libro de Kiš saliera publicado por la editorial *Prosveta*, una de las editoriales más grandes de toda Yugoslavia, reservada normalmente para los autores consagrados y en cuya dirección estaban muchas veces algunos de los escritores más exitosos de la época. Por poner un ejemplo, Ivo Andrić, el único premio Nobel de la literatura serbia/yugoslava, publicó su obra *Un puente sobre Drina* precisamente en esta editorial en 1945 para convertirse más tarde en el presidente del comité ejecutivo de la editorial.

### ***Jardín, ceniza***

La respuesta de la crítica fue inmediata en el caso de *Jardín* y las primeras reseñas positivas salieron en los periódicos diarios, como *Politika*, en el que los periodistas Zoran Gavrilović (1965) Miodrag Maksimović (1965) anunciaron la aparición de la nueva novela de Kiš casi inmediatamente después de su publicación. El escritor, que hacía solo un par de años fue alabado muy tímidamente, en el año de la publicación del *Jardín* fue recibido con palabras acerca de la simpatía inspirada por su «maestría literaria». En el caso del periódico semanal *NIN*, el escritor y crítico Mirko Miloradović (1965) dio su visión del *Jardín* desde el punto de vista de la melancolía de la infancia. Algunos de los críticos que ya habían evaluado muy positivamente las primeras dos novelas, reafirmaron sus opiniones respecto al autor acentuando la innovación del procedimiento novelesco del narrador del *Jardín* en el caso de Pavle Zorić (1965) o, en el caso de Dušan Puvačić, alabaron la capacidad de narración lírica del autor (1965). A estas calificaciones positivas se unió también la crítica Đurđica Ostojić

(1968), quien definió el *Jardín* como «novela poema». Las revistas literarias de toda Yugoslavia participaron en la promoción de esta novela que quizás por su temática –muy reconocible para la época (la vida de una familia desde la visión de un niño)– era muy atractiva. Así Vuk Krnjević (1965), un escritor, dramaturgo y editor de *Prosveta*, publicó en *Odjek*, una revista literaria bosnia, una reseña centrándose en el elemento irónico de la obra y su tono maduro. Una reseña especialmente laudatoria vino de la pluma del crítico Miroslav Egerić (1965) quien, para la revista de Novi Sad *Polja*, se refirió al proceso de madurez narrativa en el caso de *Jardín*. El tono de esta reseña es representativo de la excelente recepción que esta obra de Kiš tuvo inmediatamente después de su aparición. En ella Egerić no solo alababa la labor del escritor, sino también su cosmopolitismo y su labor ensayística y crítica:

Danilo Kiš pripada malom broju naših najmlađih, proznih pisaca, napisao je do sada tri romana, preveo nekoliko knjiga značajnih stranih pisaca, uspeo za to vreme da putuje u Zapadnu Meku, da nauči strane jezike i objavi nekoliko lucidnih eseja u domaćim časopisima i listovima (...) Sa njim je u našu prilično anemičnu, beskrvnu književnu atmosferu dolutao sveži vetar prve invencije, izvesne nevine i bezazlene pokretljivosti intelektualnog, šarm plahe i grabljive portage za dvoseklim izrazom, onim koji sažima oštra sečiva duha i nevine impresije duše. (...) Kiš je, to treba reći bez straha od rizika, pisac tanane analitičke moći pa su mu i dodiri sa materijom rafinovaniji i ostavljaju tragove istinske tvoračke gipkosti. (Egerić, 1965:14)<sup>113</sup>

Por otro lado, representativo de la época cultural en la que apareció el *Jardín*, es el sintagma «Meca Occidental» y la importancia que le daba el crítico a la experiencia de Kiš en el extranjero. No hay que olvidar que se trataba de una reseña publicada en la Yugoslavia comunista y que intentaba preservar la que se consideraba su auténtica estructura de gobierno, pero a la vez mostraba voluntad para una apertura cultural. Božo Vukadinović se unió a la línea de los críticos admiradores de la obra de Kiš y la calificó como «una novela intelectual superior» (1965). Es curioso que este tipo de calificaciones –como «escritor intelectual»– o la que aportó Božidar Pejović (1966), un crítico montenegrino que definió a

---

<sup>113</sup> «Danilo Kiš pertenece a un número reducido de los escritores de prosa más jóvenes; hasta ahora ha escrito tres novelas, ha traducido varios libros de algunos de los escritores extranjeros más importantes y durante este tiempo ha conseguido viajar a la Meca Occidental, para aprender idiomas y publicar varios ensayos muy lúcidos en las revistas y los periódicos locales (...). Con él, en nuestra atmósfera literaria bastante anémica, lánguida, ha aparecido el viento fresco de la primera invención, cierta movilidad inocente e inocua de lo intelectual, el encanto de la búsqueda irascible y despojada de la expresión de doble filo, la que contrae el agudo filo del espíritu y la impresión inocente del alma. (...) Kiš es, y eso hay que decirlo sin miedo a arriesgarse, un escritor de fina capacidad analítica y de ahí que su contacto con la materia sea más refinada y deje huellas de la verdadera elasticidad autorial.»

Kiš como un autor en busca de la «esencia y la forma», son las que anunciaron la perspectiva desde la cual toda la obra posterior de Kiš iba a ser analizada.

Por primera vez, las visiones literarias de Kiš fueron analizadas por algunos de los escritores de la época, como Momo Kapor (1965), quien, en 1965, en *Književne novine* organizó una charla con el autor en la que se recapitularon algunos de sus postulados literarios. En el mismo año Mirko Kovač, en su reseña del *Jardín*, hacía alusión al modelo proustiano del acercamiento al procedimiento novelesco que tiene como tema la visión de la propia infancia (1965). El hecho de que Kovač comentara una obra de Kiš, como ya habíamos apuntado, se consideraba como cierta ruptura del pacto que tenían entre ellos Pekić, Kovač, David y Kiš, basado en que no escribirían reseñas ni críticas unos sobre otros para no participar en la manipulación de la recepción de sus obras.

Al mismo tiempo las primeras comparaciones de Kiš con Joyce aparecieron por parte del crítico Aleksandar Petrov (1965). También deben destacarse las interpretaciones de la novela desde su enfoque del tema judío en el caso de Novica Petković (1966). Al mismo tiempo, el periodista Dževad Sabljaković (el periodista que años después seguiría entrevistando y escribiendo sobre Kiš con el mismo ímpetu de admiración, como hemos podido ver en el apartado anterior) escribió un pequeño homenaje a la figura del autor, a propósito de la novela *Jardín*, en la revista *Vidici* (1966).

Como se puede ver en este resumen del enfoque que la prensa y las revistas literarias le otorgaron a Danilo Kiš, la salida del libro fue todo un éxito. De hecho, como ya podremos analizar un poco más adelante, las dos obras con mejor aceptación por parte del aparato crítico sin ninguna duda fueron el *Jardín* y el *Reloj*, en la que nos centraremos más adelante. Aún así, parece curioso apuntar que antes de la publicación del *Reloj*, con la cual Kiš ganó su primer gran premio, no aparecieron estudios académicos más contextualizados en un enfoque concreto de la obra del autor.

Entre la publicación del *Jardín* y la siguiente novela del *Circo familiar*, *Penas*, pasaron unos cuatro años, durante los que Kiš trabajó como dramaturgo del teatro Atelje 212. Como ya hemos comentado, el teatro tuvo un papel muy activo para mantener despierta la consciencia crítica de la época. El teatro *Atelje 212* fue también un centro de provocación social; de ahí que no sorprenda que Kiš eligiera precisamente este teatro para el estreno de su primera obra dramática, *Elektra 69*, en noviembre de 1968. Tuvo, por cierto, una excelente

aceptación entre sus compañeros críticos y entre actores y directores teatrales (Pervić 1968, Volk 1968).

Mientras tanto Kiš fue orientándose hacia un grupo de intelectuales que compartían ideas no solo artísticas, sino también sociales y políticas. Así fue creándose un núcleo duro de modernismo yugoslavo. No obstante, como hemos tenido oportunidad de ver en la variedad de orientaciones ideológico-artísticas que tuvieron las revistas y los periódicos que dedicaban un espacio importante a la obra del autor, Kiš se situó inevitablemente en el lado progresista de la época. Desde esta posición fue también revisada su obra. Además, previamente calificada como «intelectual» y «hermética», no representaba una «amenaza» temática real. Mientras se dedicara a invenciones formales y literarias podía seguir con su labor, disfrutando incluso de una excelente aceptación, aunque teniendo ya que combatir contra algunos malentendidos ocasionales de los críticos.

A pesar de que, como devoto modernista, se mostraba sumamente reticente al medio televisivo, que empezaba a arrasar la sociedad yugoslava de los años sesenta y setenta, Kiš no rechazó que sus dos textos *Noć i magla* (*Noche y niebla*, dirección de Slavoljub Stefanović Ravasi) –que se estrenó en enero de 1968– y *Papagaj* (*Papagayo*, dirección de Aleksandar Đorđević) –en abril de 1970– aparecieran como teledramas. Aunque la televisión fue otro de los medios por los que abogaba con mucho ímpetu el gobierno yugoslavo –perfecto para la formación doctrinal de una sociedad, por otro lado, tan abierta como era la yugoslava– se reservaba un sitio para el teatro televisivo. Sin embargo, Kiš se mostraba indiferente hacia la televisión y hacia la popularidad que se podía obtener a través de la aparición en las pantallas televisivas. Lo entendía como parte de la diversión del pueblo en la que siempre había algo para todos. Por todo esto declaró:

Vaša komšinica, elementarno nepismena, jednako kao i ugledan kritičar kome više nije stalo do čitanja knjige, donose svoja decidirana mišljenja. A kako god okrenete, TV drama, čak i najbolja, nužno je nusprodukt, samim tim što je namenjena masovnom mediju i što vas televizija, bez obzira da li ima dva ili dvadeset šest programa, stavlja pred svoj izbor, a ne pred vaš sopstvenii (PAE: 3).<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> «Vuestra vecina, básicamente iletrada, igual que un crítico de renombre al que ya no le apetece leer libros, constatan sus opiniones decisivas. Y, miréis por donde lo miréis, los teledramas, incluso el mejor de ellos, sigue siendo un subproducto solo por el mero hecho de que está dirigido a un medio de masas y porque la televisión, independientemente de si tiene dos o veintiséis canales, os pone ante su elección y no ante la vuestra propia.»



Perteneciendo a la generación de artistas que se oponían a cualquier indicio de la cultura como fenómeno de masas, especialmente en el contexto del comunismo socialista de la segunda parte del siglo XX en Yugoslavia, su actitud «elitista» hacia la propia obra y el arte en general nunca cambió. Sin embargo, siguió participando en creaciones para teledramas como *Drveni sanduk Tomasa Vulfa* (*El ataúd de madera de Tomas Vulf*, dirección de Branko Ivanda 1973), *Crvene marke s likom Lenjina* (*Sellos rojos con la efigie de Lenin*, dirección de Aleksandar Mandić, 1984) o *Enciklopedija mrtvih* (*Enciclopedia de los muertos*, dirección de Aleksandar Mandić, 1984). Por mucho que no aceptara la idea de la televisión como un medio válido artísticamente, desde el punto de vista de la recepción el hecho de que muchas obras suyas tuvieran su versión televisiva no solo apuntaba hacia el interés de los intelectuales de la época de convertir su obra en televisión, sino también al espacio popular que al mismo tiempo se le daba. En términos sociológico-ideológicos de la época de la que estamos hablando, la aparición en un medio tan poderoso como es la televisión provocó más censura que cualquier otro. La obra de Kiš, no obstante, encontraba allí una vía de aparición y de popularidad.

### ***Penas precoces***

Aunque escrita al mismo tiempo que *Jardín*, el libro de cuentos *Penas* tuvo que esperar unos cinco años más para ser publicado. Siguiendo la tendencia de un éxito equilibrado y constante, este libro fue publicado por una de las editoriales más antiguas de Yugoslavia, Nolit<sup>115</sup>, dentro de la colección *Escritores contemporáneos yugoslavos*. El hecho de que los dos libros, *Jardín* y *Penas*, compartieran un contexto muy similar –la perspectiva del niño

---

<sup>115</sup> El curioso caso de la editorial Nolit nos lleva a la historia de una editorial que siguió la turbulenta historia de un país y todos sus cambios. Fundada en 1928 por parte de dos hermanos, Oto y Pavle Bihali, después de la guerra, en la que muere uno de los hermanos, debido al proceso de la nacionalización de bienes privados se convierte en una compañía pública. La dirigió Pavle Bihali, ex-prisionero en Alemania, soldado en la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, un hombre que estaba en la lista de gente no deseada por su labor en la izquierda literaria.

En los años de postguerra la editorial publicaba hasta 250 títulos al año y en su comité organizador participaban escritores como Vasko Popa o Ivan Lalić. En estos años de bonanza Nolit se convirtió en representante de una actividad editorial del más alto nivel, publicando títulos de todos los escritores más importantes de la época. Es en los años noventa cuando empieza su lenta caída, que acabará con la completa desaparición de la editorial. Tras ese proceso de muerte lenta, se apaga del todo en 2011, seis años después de su privatización por parte de un empresario que entre otras cosas se dedicaba a la producción de ropa y a dirigir uno de los equipos de fútbol más grandes de Serbia.

El espacio de Nolit en el centro de Belgrado, en Terazije, se ha convertido irónicamente en la tienda de ropa, casi desdiciendo las palabras de consuelo de Kiš: «Los libros, sin embargo, sirven de algo».

hacia una realidad devastadora— hacía que la explicación que Kiš proporcionó respecto a esta obra fuera más plausible todavía. Como hemos comentado anteriormente, el autor sostuvo que todos aquellos momentos para los cuales no encontró sitio en su primer libro, por su elemento lírico demasiado acentuado para una elaboración desde esta distancia lírica, los incluyó en las *Penas*. Los cuentos son, en realidad, episodios dispersos que giran alrededor de un motivo principal. Desde un punto de vista de la recepción a largo plazo, Kiš, proporcionándole a este libro el subtítulo *Para niños y personas sensible*, dirigió la obra hacia cierta marginación dentro del *Circo familiar*.

La interpretación actual dominante de este libro es la que da Thompson, apoyándose en el análisis de la crítica Ivana Vuletić. Afirma que el problema de la mayoría de estos cuentos está en el hecho de que a Kiš se le ve demasiado cargado de autocompasión por su «yo» pequeño: «This was humanly understandable, but artistically demeaning (...). The first-person narratives are deliberately shorn of the complexity and irony which are Kiš's usual defenses against inundation of "lyricism"» (Thompson 2013: 132).

Sin embargo, las primeras impresiones de los críticos de la época, quienes además tuvieron la oportunidad de anunciar esta obra sin la carga de complejidad del *Reloj*, se mostraron capaces de otorgarle cierta independencia e integridad. Con su procedimiento simple, casi tradicionalmente realista, en el cual se mezclan la primera y tercera persona del narrador, queda claro que el protagonista es, a la vez, el punto de mira de todos los acontecimientos.

A pesar de la crítica por supuestos fallos en la elaboración patética de los motivos de infancia, la riqueza de estos diecisiete episodios, que tienen como escenarios el territorio desde el norte de Serbia hasta Montenegro, está en que se consigue de una manera inigualable la creación de un ambiente que varía desde la preocupación infantil hasta los momentos más oscuros escritos por parte de autor. La nostalgia del pasado siempre es utópica, como dice Ernst Bloch (1959), pero en el caso de Kiš, aunque no lo parezca a primera vista, ese pasado visto como «nostalgia» está mucho más presente en *Jardín* que en *Penas*. Precisamente el subtítulo es lo que más desautomatiza la lectura de estas historias, aparentemente nostálgicas y líricas (independientemente del hecho de que, en las pocas opiniones que dio Kiš sobre esta obra, el novelista insistió en que realmente no se trataba de un libro para niños: el subtítulo de la obra le proporciona a la lectura su punto de partida, que

luego irá chocando con las historias narradas). Los cuentos contienen la mirada de *horror mundi* que veremos más tarde en el *Reloj*.

Ya en la línea de las «buenas costumbres», nada más publicarse el libro se anunció su presencia en periódicos diarios, como *Politika* o *Borba*. Además, lo que se fue presenciando la creación de un grupo de críticos y periodistas que se dedicaban a seguir la obra de Kiš y que fueron los primeros en opinar sobre las novedades. Así, Božo Vukadinović (1970) y Vuk Krnjević (1970) se centraron en la temática de las *Penas*, describiéndola como la vuelta a la esencia literaria del autor. Draško Ređep (1971) estuvo en el grupo de críticos que le reconoció la complejidad de miradas en las *Penas*, que hizo que este libro tuviera lectores entre todo el público. En este punto coincidió con la mirada de Slobodan Vojičić (1971), quien anticipó las interpretaciones del propio Kiš acerca de que no se trataba de un libro infantil. Slavko Lebedinski (1970) reconoció el efecto «encantador» de las penas infantiles, mientras que Marko Nedić (1971) insistió en la interpretación lírica de las historias, que no eran más que «imágenes poéticas». Miloš Bandić (1971), para *Letopis matice srpske*, en la línea más tradicional de la crítica de la época, se centró en la peculiar elaboración del procedimiento realista en las *Penas* que, sin dejar de ser algo esencialmente propio de autor, abría un nuevo horizonte de realismo. El crítico Pavle Zorić (1971), para la revista *Književne novine*, fue el primero en anticipar un enfoque más académico de la construcción del esqueleto histórico para la elaboración literaria que comentaremos en detalle cuando mencionemos su texto crítico, incluido en la compilación de textos de Miloš Bandić: *Savremena srpska proza (La prosa contemporánea)*, en 1973. Radovan Vučković (1971), para la revista croata *Savremenik* relacionó, por primera vez, el momento histórico-literario de la aparición de las dos primeras novelas de Kiš con la apertura de la literatura yugoslava hacia el Occidente y sus influencias, que van desde Joyce y Kafka y conllevan la creación del «concepto de la nueva forma», que podrá expresar el espíritu moderno y contradictorio de su tiempo.

### ***El reloj de arena***

Todo lo relacionado con el año 1972 fue importante desde el punto de vista de la recepción de la obra de Kiš. No solo en este año publicó el *Reloj*, su obra más compleja hasta aquel momento y un libro del que autor estaba abiertamente orgulloso, sino que también este

mismo año publicó su libro de entrevistas y textos poéticos *Po-etika*, en el que incluía algunos de sus escritos más emblemáticos (de ellos ya hemos hablado en el apartado del autor como su propio receptor), como *Pustolina*.<sup>116</sup> Este texto escrito con respecto a la aparición de la novela de Vladan Radovanović<sup>117</sup>, en el que analizó los aspectos formales de la novela, se parece mucho al texto que el propio autor nunca recibió sobre el *Reloj*. Entre muchas otras cosas constataba que «con la muerte de la fábula se mueren los lectores», pero que la salvación de este tipo de literatura *kitsch* la ofrecen «obras que no se satisfacen con las convenciones» e intentan «resolver la novela dentro de ella misma». La definió como una novela maravillosa de *l'art pour l'art*, un «amargo triunfo de la tecnocracia», en la que la forma estaba, por fin, separada del contenido, de lo humano, y las convenciones quedaban superadas (P.I: 97-103).

La crítica tenía las manos llenas con los numerosos escritos del joven autor, ya reafirmado, que había construido su público lector. Lo que pretendía Kiš, eligiendo publicar *Poetika* y el *Reloj* al mismo tiempo, era combinar una obra teórico-poética y una obra de ficción que pusiera en práctica estas teorías. Como ya hemos comentado en el apartado anterior, es precisamente con esta obra con la que Kiš emprendió el viaje de autor-receptor de una manera más intensa.

Un hecho curioso que de alguna forma había influido en la escritura del *Reloj* tiene que ver con la aparición de su teledrama *Noche y Niebla*, que nació tras un viaje a Hungría durante el cual el autor visitó los lugares en los que vivía con su familia. Después de su estreno en televisión, el autor recibió una carta de una mujer de Novi Sad que decía haber reconocido al padre de Kiš en el protagonista del drama. Como en aquella época Kiš estaba trabajando en el *Reloj*, cualquier dato sobre su padre le venía muy bien para la formación de su personaje. La mujer le contó que «Vaš nam je otac izvoleo pričati, meni i mom pokojnom mužu, da se izlećio tako što je napisao za gospodina doktora ceo svoj život»<sup>118</sup> y, con la información que le proporcionó, encontró el hospital y el informe del diagnóstico con el que se dio cuenta por primera vez que su padre no padecía de *delirium tremens*, como él pensaba

---

<sup>116</sup>Este mismo año, aparte de estas dos obras editó y publicó la antología de poesía erótica francesa *El burdel de las musas*, que no entra dentro de este estudio.

<sup>117</sup> *Pustolina* fue publicada en 1968 y representa una de las primeras obras postmodernas. Se trata de la síntesis de la prosa y la poesía, hablando en los marcos literarios, y con respecto a los géneros artísticos una síntesis de los elementos literarios y vocovisuel (una orientación artística de la vanguardia que inicia y describe en la novela Radanović). *Pustolina* conecta el hombre con el cosmos y se dedica sus secretos

<sup>118</sup> «A su padre le agradaba contarnos, a mí y a mi difunto marido, que se curó escribiendo toda su vida para el señor doctor.»

—y como le describía en *Penas y Jardín*—, sino de una *neurosis de miedo*. Fue entonces cuando Kiš relacionó las ocasionales visitas de su padre al hospital de niños y sus repentinas desapariciones (PAE: 76).

El aire de misterio que había alrededor de la publicación del *Reloj* se debía, en gran parte, al momento histórico en el que apareció. Como ya hemos mencionado, los finales de los años sesenta y comienzo de los setenta habían traído un importante aire de cambio. En casi todas las regiones de Yugoslavia estos indicios de cambio empezaron como protestas contra las estructuras petrificadas del gobierno, la burocratización del Estado y los ímpetus para un cambio económico y político. Sin embargo, es curioso que las primeras olas de este cambio fueran organizadas y promovidas por los altos cargos del propio Partido Comunista, pero que realmente pertenecieran a una nueva generación de políticos como Latinka Perović o Marko Nikezić. Como bien apunta Thompson (2013: 158-159), citando al historiador Mijat Lakičević, los finales de los sesenta fueron tiempo delicados de cambio en todo el mundo. A finales del 1969 la dirección del Partido Comunista en Yugoslavia lo retomaron políticos de orientación mucho más liberal, jóvenes intelectuales que querían modernizar la economía y la política del Estado. Estos demócratas revolucionarios señalaban los problemas claves de la región y, entre ellos, uno de los enfoques detectados se basó en la sensación de un nacionalismo creciente en Serbia y en Croacia. «La primavera croata», que empezó como un movimiento organizado por parte de escritores y lingüistas para reivindicar la posición del idioma croata dentro de Yugoslavia<sup>119</sup>, pronto desembocó en protestas ciudadanas para conseguir una mayor soberanía política y económica. Estos hechos, según algunos, representaron los primeros intentos de independencia y separación de Croacia, con la consiguiente reacción contraria en Serbia. Según otros se trataba de un acto soberano. Fuera como fuera el caso, Tito se enfrentaba, por un lado, a las tensiones de más protestas a punto de estallar y, por el otro, con un nuevo grupo de gente que quería introducir cambios liberales de cuya eficacia él no estaba convencido. Ante la presión, el gobierno acabó con el grupo de nuevos dirigentes a través de un proceso de difamación a través de los medios; acusándoles de ser el caballo de Troya de los capitalistas, los líderes se retiraron (Petranović 1980b: 410-412).

---

<sup>119</sup> El texto mencionado, *Declaración sobre la situación y el nombre del idioma estándar croata*, fue apoyado también por el escritor Miroslav Krleža (1967).

Las represalias del gobierno fueron fuertes, porque todo el caos se vio como un posible debilitamiento del poder del Partido Comunista en Yugoslavia. La Constitución de 1974 selló finalmente la cuestión, legalizó el poder del Estado y amplió el monopolio del Partido Comunista. Todo esto, como ya habíamos señalado anteriormente, había afectado enormemente la vida cultural. La ola de dirigentes liberales, aunque principalmente se ocupaban de cuestiones económicas y políticas, se veía a nivel cultural como una entrada del «modernismo burgués» del cual había que proteger la cultura y el sistema existente.

Hay que señalar que un Estado comunista y socialista como la Yugoslavia de la segunda parte del siglo XX practicaba todo tipo de control de ideas e información. Basta con hojear algunos periódicos de la época para ver todo tipo de «recomendaciones» a los artistas respecto a su obra o incluso análisis de los elementos por los cuales un libro se prohibía y se censuraba. De todos modos, como ya hemos señalado varias veces, los años cincuenta y los comienzos de los sesenta estuvieron marcados por esa apertura implícita que conseguía un curioso equilibrio entre las prohibiciones y las libertades de expresión.

En medio de todo este complejo clima político, la publicación del *Reloj* se recibió con ovaciones. De Kiš se hablaba en todos los periódicos diarios y en todas las revistas literarias, no solo por la novela en sí, sino por su *Poetika* y por la antología. El experimento de Kiš había tenido éxito.

De repente se formó una recepción de Kiš con una clara tendencia entre los críticos, que ya muy pocas veces se contradecían y que –al contrario de lo que hemos visto respecto a las primeras obras– usaban argumentos muy parecidos para defender esa vitalidad de la literatura que ofrecía Kiš. Otra curiosidad es que cada vez se encontraban más análisis entre los demás autores, escritores que reconocían en la obra de Kiš la novedad técnica en la que el propio autor insistía. Entre ellos esta vez estaban Brana Petrović (1973), quien organizaría una entrevista con Kiš en la revista *NIN*; Vida Ognjenović (1973), quien para la revista *Ovdje* analizó el personaje de Eduard Sam y más tarde en 1975 se centraría en la relación entre la estructura y el contenido de la novela, o Marko Nedić (1973), quien empleó por primera vez en la crítica el concepto de «distancia irónica» con la que Kiš se acercó a su última obra.

Así empezamos de nuevo con el grupo de seguidores fieles de la obra del autor, como Božidar Miliodragović (1972), quien calificó el *Reloj* como «triunfo de la novela», el mismo término que usaría el escritor Tvrtko Kulenović (1973) para referirse a las novedades de Kiš.

Vuk Krnjević (1972) insistió en la capacidad de innovación de la forma que mostraba Kiš en la novela; al igual que Dušan Puvačić (1972), quien realizó una comparación entre el motivo principal del libro y su compleja estructura. Draško Ređep (1972) escribió para *Politika* que se trataba de una novela que se tenía que escribir.

Aunque muchos críticos y periodistas insistieron en la parte temática del *Reloj*, como Predrag Protić (1972), quien calificó la novela como una excelente historia de una vida humana, o Slobodanka Glišić (1973), quien tuvo solo palabras de halago para una historia de la tragedia del individuo y su conciencia, aparecieron también algunos textos que se dedicaron a constatar la complejidad del *Reloj*. Entre ellos estuvieron Ljubiša Jeremić (1972), quien más tarde dedicaría al tema de Kiš un capítulo entero de su estudio *Novela centauro*, y quien para el periódico *Borba* destacó el procedimiento que empleaba el autor de la novela como propia metodología; Igor Mandić (1973), quien además estaba en el jurado que otorgaría un año después el premio del mejor libro de año a Kiš, y quien para la revista croata *Vjesnik* calificó el *Reloj* como una «novela inteligente». A este argumento se aferrarían muchos críticos, como Čedomir Mirković (1973) para *Književne novine*, o Zoran Gavrilović (1973), insistiendo en que este intelectualismo era además lírico. Strahomir Primorac (1973), de manera parecida a Puvačić, relacionó la estructura de la novela con la entrada de la modernidad en la literatura yugoslava (este texto se publicó en la revista *Oko*, de Zagreb, en la que unos años después se publicaría también el texto con el que empezó la acusación de plagio de Kiš) o Radivoje Mikić (1974), quien interpretó la novela desde su lado simbólico.

Cuando, por fin, en febrero de 1973 el *Reloj* ganó el premio NIN, que desde 1954 otorgaba el semanal para la mejor novela del año, la instauración de Kiš como un escritor afirmado era ya absoluta. No obstante, incluso contento por haber sido reconocido, Kiš calificó muy negativamente los acercamientos a su obra y los relacionó con el momento histórico en el que se publicó la novela:

Naravno, jedna književna nagrada, sa ugledom koji uživa ova koja je meni dodeljena, može podići oko knjige i oko njenog pisca izvesnu, kako se to kaže, prašinu, prašinu koja će se kao sve prašine ovog sveta jednog dana slegnuti, a knjiga će živeti svoj život, usamljenički, slučajni, kao što ga žive sve knjige, a osama oko nje (i njenog pisca) biće tada još veća, tišina još stravičnija (PAE: 22).<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> «Por supuesto, un premio literario, con la reputación que tiene el que se me ha otorgado a mí, puede levantar, para así decir, polvo alrededor de un libro y su escritor, pero ese polvo como todos los polvos de este mundo se asentará un día, mientras que el libro seguirá viviendo su vida, solitaria, casual, como la viven todos los libros, y

Kiš, además, publicando «Za pluralizam» («Para el pluralismo», 1972), un texto sobre una encuesta que organizó la revista *Književne novine* –que ya habíamos mencionado en el apartado de la visión de la crítica de su tiempo–, se refirió al aparato crítico como «tradicionalista, positivista y socio-crítico» (HP: 78). Constató más tarde que el *Reloj* era una novela «que no se ha leído». Aunque nunca había hablado de cuestiones políticas directamente en sus textos sobre la literatura, la cultura y el arte en general, Kiš se declaró claramente anti-dogmático, anti-nacionalista (de las corrientes que surgen a la par con la modernización fallida del Partido Comunista) y antes que nada anti-comprometido en cuestiones de arte. Como constancia de estas actitudes del autor, que luego retomaremos, tenemos la entrevista «Doba sumnje» («El tiempo de la sospecha») en la conversación con el crítico Boro Krivokapić para la revista *Ideje*, en 1973. Aquí incluyó su célebre texto sobre el nacionalismo como paranoia que se publicaría luego también en *Anatomía*.

Como vimos, el autor reprochó a la crítica lo que Vučković llama «estetismo dogmático-positivista», en el que la tarea del crítico queda reducida a la descripción científica del texto. La mayoría de las frustraciones del autor, que a la larga le llevarían a interpretar extensamente su obra, salieron precisamente de esta supuesta falta de un acercamiento adecuado a su obra.

Aquí también debemos tener en cuenta que Kiš escribió su novela –como hemos venido aclarando– desde la posición de un teórico de la literatura, formado en el conocimiento extenso de la literatura general, que estaba al tanto de las teorías literarias más avanzadas. Su peculiar posición, desde la cual, una vez encontrado el «tema obsesivo», se acercaba a la obra como a un experimento formal, incentivó la necesidad de una interpretación más «técnica» de su obra. Los críticos, por muy actualizados que fueran, parece que necesitaban una distancia temporal para poder acercarse de este modo a la obra de Kiš.

Sin querer anticipar demasiado las conclusiones, nos aventuramos a afirmar que parece que solo después de la muerte de Kiš su obra por fin conseguiría ese enfoque diferenciador del que tanto hablaba el escritor. Para explicar la discordancia entre lo esperado y lo obtenido de la recepción de la obra de Danilo Kiš hasta el momento de la aparición del *Reloj*, nos

---

la soledad alrededor de ella (y de su escritor) será entonces todavía más grande, y el silencio será más horroroso todavía.»



apoyaremos en las palabras de Vučković sobre el destino de las novedades de objetos estéticos.

El nacimiento de cualquier concepto ideológico, filosófico o literario indica el esfuerzo creador del individuo que claramente superó su presente y descubrió la salida en algo futuro y no existente. Este concepto suele estar seguido por el silencio, la admiración o el deprecio. Sin embargo, cuando la novedad la sienten muchos y cuando aparece la necesidad de reconocerla como parte de lo existente y lo cotidiano, de reconocer su derecho a la existencia junto con las convenciones, sucede la maravillosa mistificación de la esencia de la novedad: la mistificación que se limita con la absoluta deformación de su esencia original. Y este es el destino de la aparición de la novedad en todas las áreas espirituales y acciones públicas y políticas (Vučković 1974: 21-22).

Con todo lo mencionado, la excelente aceptación de nuestro autor (por lo menos hablando en términos de cantidad) resultó finalmente en unos primeros acercamientos crítico-académicos que en su gran parte se centraron en la trilogía de Kiš. Entre los años sesenta y setenta empezaron a entrar los métodos modernos en la crítica académica. Los caminos de esta modernización fueron diferentes, así que lo que presenciamos es realmente una pluralidad de métodos empleados: un nudo figurativo de la crítica.

Entre estos críticos estuvo Ljubiša Jeremić, quien incluyó en su estudio *Prosa de nuevo estilo* un análisis de la obra de Kiš. Centrado principalmente en tres puntos de las obras publicadas, analizó los temas tratados, hizo un análisis comparativo con las novelas correspondientes de la literatura occidental e insistió en la coherencia de la trilogía. Parece curioso que no hiciera mención a ninguna de las dos primeras novelas. El *Reloj*, según Jeremić, esconde algunos lugares que relacionan este libro, en gran parte, con su obra anterior y en este sentido se puede hablar de un ciclo narrativo extraordinario en la literatura yugoslava. Lo que pretendía hacer Kiš, según Jeremić, era encontrar un nuevo formulario de la representación narrativa de aquel ambiente y aquellos personajes que ya habíamos visto en sus libros anteriores. Insiste en que, lejos de lo que se podría esperar de un ciclo familiar, el *Reloj* no contiene la poeticidad y la gracia en la evocación de una infancia extraordinaria y, en medio de todo ello, aparece un personaje trágico y monstruoso (Jeremić 1976: 138-139). Además Jeremić se centra también en el procedimiento del *Reloj*, en el que no existe una trama en su orden natural, no hay una imagen profunda y segura ni un ambiente bien definido. La relación entre las tres novelas es tal que:

Sve što je nalik nekom zbivanju desilo se pre istinskog početka ovog romana, a on je izveden u nekoliko vrsta postupaka od kojih svaki teži da na svoj način predoči elemente jedne te iste priče, da obrazuje neki svoj naročit presek iste romaneskne građe. Tako bi se moglo reći da Kiš, zapravo, piše isti roman u više različitih ključeva, iz više perspektiva, istražujući određenu građu u postupcima koje je nazvao «slike s putovanja», «beleške jednog ludaka» i «istražni postupak» ili «ispitivanje svedoka» (Jeremić 1976: 139).<sup>121</sup>

Para entender el *Reloj* es importante notar una ilustración de doble sentido en la que se contempla el personaje de E.S. en el *Jardín*: en esta el personaje poético del padre de Kiš queda como un problema no solucionado para el narrador, Andreas Sam. Ni un psicópata ordinario, ni egocéntrico, ni un rebelde metafísico completo ni poeta, E.S. en los ojos de su hijo se relaciona con el importante tema del miedo a la muerte y las ansias por la eternidad, de manera que descubrir el personaje del padre significaría solucionar el tema de la tragedia del destino humano.

Los tristes pensamientos sobre la muerte están presentes en los tres libros de Kiš, en los cuales se presentan los acontecimientos de la guerra en relación con las persecuciones de judíos de Vojvodina (Jeremić 1976: 140). De ahí que Jeremić insista en la elaboración de dos temas por parte de Kiš: la muerte y la cuestión judía. En *Jardín*, por ejemplo, la contemplación de la muerte en el caso del niño-narrador era comparada con una curiosa exposición de juego de espejos de una señorita que sonríe y que en su mano tiene una caja en la que se encuentra una señorita que sonríe y, a su vez, en la mano de esta tiene una caja. Un juego de espejos parecido, como esquema de la multiplicación eterna de los conceptos, encontramos en el *Reloj*, en una de las imágenes del viaje: en el agua oleada de una bahía de una ciudad marítima, un recuerdo sin nombre –en cuyo tono se expone la narración– destaca una postal entre un montón de restos de basura. En esta postal vemos la misma ciudad marítima y la bahía; la misma imagen se incluye luego en el capítulo de la investigación.

En el *Reloj* también tenemos presente un pensamiento de muerte: los datos sobre el personaje de E.S. –que encontramos allí aparentemente dispersos y separados de manera que se dificulta el entendimiento– en la mayoría de los casos ya se encuentran en las dos obras

---

<sup>121</sup> «Todo lo que se parece a algún tipo de acción había pasado antes del comienzo real de esta novela y la novela está expuesta a varios tipos de procedimientos de los cuales cada uno pretende expresar los elementos de una misma historia a su manera, pretende formar su propia intersección del mismo material novelesco. Así se podría decir que Kiš realmente escribe la misma novela en varias claves diferentes, desde numerosas perspectivas, explorando cierto material en procedimientos que llama “cuadros de viaje”, “notas de un loco”, “instrucción” o “audiencia del testigo”».

previas. Sin embargo, ahora se usan de manera que intensifican la imagen del hombre que, en las horribles condiciones de la guerra, durante una noche, hace ajuste de cuentas con su experiencia y con su entorno (Jeremić 1976: 140).

Jeremić explica la elaboración de tema judío mediante los cuatro procedimientos propuestos, además, por la similitud del modelo del *Ulises* de James Joyce, quien introdujo su catequesis como penúltimo episodio de la novela en el momento en el que quería resumir de cierta manera líneas de motivos y temas novelescos –entre otros, el tema del padre perdido y la búsqueda del encuentro místico entre padre y el hijo. La novela de Kiš es de cierta manera un análisis de balance y al mismo tiempo un intento, que aparece por primera vez en el libro de Joyce, de incluir la misma poética de la novela en la construcción del conjunto novelesco, de convertir el procedimiento novelesco en la exploración de las posibilidades y de la escritura de la novela (Jeremić 1976: 139). Además, las similitudes entre Leopoldo Bloom y el padre E.S. muestran indudablemente que Kiš había seguido el modelo del Joyce en su elaboración: E.S y L.B. son hombres de mediana edad marcados por el destino triste de los judíos europeos. Los dos escritores encuentran en la conciencia del personaje cierto principio femenino, paradójicamente ilustrado como principio histórico, como principio de judaísmo; los dos personajes tienden a reflexionar sobre los acontecimientos históricos desde el punto de vista de un conocimiento limitado; los dos personajes, desde su perspectiva, ven lo bajo y lo inútil en lo que parece elevado y serio (Jeremić 1976: 140). De ahí que convenga hablar del *Reloj* desde términos del género al que pertenece: la nueva novela europea. En este sentido, Jeremić establece una relación con la imagen de la clepsidra, que es símbolo del procedimiento de la construcción de una forma de la novela, en la que como materia se toma algo que ya existe como historia, precisamente para que como una historia convencional se pueda destruir y para que con esta destrucción se posibilite la ejecución de una nueva forma de experiencia trágica. La metodología interna de la novela, el proceso de la construcción de los temas y formas novelescos retoman en el *Reloj* el lugar del mensaje y del significado tradicionales (Jeremić 1976: 144). Jeremić acaba su visión de la Trilogía, y especialmente del *Reloj*, de la manera en la que muchos críticos se habían referido a ella:

Ovakav roman, međutim, nije naročito «otvoren» prema čitaocu nili «lak», on traži znatan intelektualni napor od čitaoca, kao što su to tražile i knjige predstavnika francuskog *novog romana*, ili Džojsov *Uliks*. I mada se ne ističe novinom i izvornošću u odnosu na savremeni zapadnoevropski roman

prema kojem je prvensteno okrenut, Kišov *Peščanik* sigurno doprinosi utisku bogatstva i razuđenosti naše nove književnosti (Jeremić 1976: 144).<sup>122</sup>

Desde un punto de vista histórico y contextual Radovan Vučković se planteaba, ya en 1971, el papel de Kiš en la historia literaria yugoslava. El enfoque de su análisis estuvo en cómo el autor llegó desde sus primeras novelas hasta *Jardín*, que en opinión de Vučković es la representación de un modelo de novela de una nueva generación de escritores. En su libro *Problemas, escritores y obras*, le dedicó una parte importante a Danilo Kiš. Le consideraba uno de los escritores más innovadores de la época. En este estudio académico, el crítico repitió algunas de las ideas expuestas en la revista *Savremenik* en la que escribía, respecto a la apertura repentina de la literatura serbia hacia las innovaciones occidentales y los descubrimientos eufóricos que conllevaba la prosa europea. Al igual que Jeremić, apuntó a modelos literarios como Joyce y Kafka, que destacaban absolutamente como modelos de autor (Vučković 1971: 161). También indicó que, antes de Kiš, Pekić, Kovač o David, ese tipo de prosa estaba presente en obras de Miodrag Bulatović:<sup>123</sup> *Davoli dolaze (Llegan los diablos)* (Vučković 1971: 162). Consideraba la *Buhardilla* un modelo de la nueva prosa que empezaba a tener forma en un estilo completamente nuevo, como el primer indicador del conflicto entre la representación general y la representación simbólica de la realidad. Además, fue uno de los primeros críticos que con toda claridad hablaron del «elemento satírico» que anunciaba el autor en el subtítulo de la novela y lo desvinculaba por completo de la sátira social, a la que en las primeras impresiones había apuntado Radonjić en la revista *Život*. Lo satírico en la *Buhardilla*, comentaba Vučković, se refiere a la relación satírica de la consciencia crítica hacia su posición *quijotesca*, ya que todos los elementos de la obra de Cervantes están en esta novela: el sujeto es la proyección de la consciencia del autor que levita en las esferas de lo ideal; el Cabrío-Sabio se corresponde a Sancho Panza, mientras que Eurídice es claramente una versión de Dulcinea (Vučković 1971: 164). Además, la posición quijotesca, que es la actitud principal hacia la vida de un intelectual moderno, sería transmitida por Kiš en el *Jardín* a los personajes del padre y del hijo (Vučković 1971: 164). El crítico también indicó que el conjunto mosaico de la *Buhardilla*—que en *Jardín* se

---

<sup>122</sup> «Esta novela, sin embargo, no es demasiado “abierta” hacia el lector ni es “fácil”. Exige un esfuerzo intelectual considerable por parte del lector, de la misma forma en la que lo exigían las obras de los representantes de la *nouveau roman* francesa o el *Ulises* de Joyce. Y, aunque no destaca por su novedad y su originalidad en relación con la novela contemporánea europea occidental hacia la cual está dirigida sin duda, *El reloj de arena* de Kiš contribuye a una sensación de riqueza y de la variedad de nuestra nueva literatura.»

<sup>123</sup> Como veremos más adelante, Miodrag Bulatović se posicionará en el lado de los adversarios de Kiš durante la trama de la *Tumba*.

convirtió en un conjunto mucho más complejo— no vivió aisladamente sino que se coordinó y se correspondió con bases de leyes de una atracción misteriosa. Tiene como su tarea principal captar las cambiadas posiciones de la conciencia y del ambiente, en las que esa consciencia, junto con el protagonista, se mueven. Era una obra moderna: no había un elemento de equilibrio y cohesión (Vučković 1971: 165). Comparado con la *Buhardilla*, el *Salmo* sería una obra sin niveles, estilísticamente monolítica, de una experiencia excitante que no permitía variaciones a los niveles de la lingüística y de las ideas expuestas. Algunos elementos de esta novela incluso indicarían la presencia de algunos clichés de los autores avanzados de la guerra: visibles en la aparición de un protagonista positivo, un ser casi imaginario (Maks), que levita ante los ojos del torturado en los momentos de sus peores crisis espirituales y corporales (Vučković 1971: 166). Las *Penas*, por otro lado, serían un collage mosaico de situaciones y cuadros simbólicos hechos de las obsesiones de su protagonista, Andreas Sam:

Međutim, upravo upoznavanje sa ovim pričama uz poznavanje dva rana kratka romana, navode čitaoca da postavi sebi pitanje: otkuda da ta dela, koja su napisana pre romana *Bašta*, *pepeo*, i delo koje je nastalo posle njega nemaju ni približno moć estetskog dejstva kao roman sam? U čemu je snaga delovanja tog dela jedinstvenog u posleratnoj našoj književnosti? (Vučković 1971: 168)»<sup>124</sup>

La única referencia que hizo Vučković sobre el *Penas* está en este párrafo y apunta a la falta del efecto estético en ella. En el *Jardín*, insistía el crítico, en su organización lingüística y estructural, está el momento de la inspiración, de la euforia de la consciencia del escritor, y se refleja en el sentido de la creación de un espacio imaginario y cerrado de la materia lingüística que está distribuida y organizada de tal manera que es capaz de transmitir todas las excitaciones que una infancia hipersensible siente en contacto con el mundo exterior y que, aún así, consigue hacer que estas sensaciones parezcan completamente nuevas y sorprendentes, a pesar de que haya muchas obras en la literatura reciente que se dedican a un tema parecido (Vučković 1971: 168). Y, aunque se basa en los detalles autobiográficos, el autor no se podría identificar con el protagonista de la novela. El descubrimiento de las emociones infantiles sucedía en el proceso de análisis intelectual, pero este análisis no solo estaba definido por la especulación racional y cerebral, sino por la melancolía lírica. Por todo

---

<sup>124</sup> «Sin embargo, precisamente la familiarización con este libro de cuentos y el previo conocimiento de las dos novelas cortas hacen que el lector se haga esa pregunta a sí mismo: ¿cómo es que estas obras, escritas antes de la novela *Jardín*, *ceniza* y la obra que apareció después de ella no tienen ni de cerca el poder del efecto estético como la novela misma? ¿En qué está la fuerza del efecto de esta obra tan única en nuestra literatura de postguerra?»

esto, afirmaba el crítico, la novela *Jardín*, más que cualquier otra obra del autor, se podría considerar representante de toda una generación: todo lo que el autor quería conseguir en otras obras, aquí se realizaba en el equilibrio y la sugestión de la forma de la novela (Vučković 1971: 172).

Por otra parte, uno de los más fieles seguidores de Kiš, desde el momento de su aparición, era el crítico Pavle Zorić, Aunque ya había aportado sus breves análisis acerca de todas las novelas del autor, para un estudio más detallado de la obra de Kiš eligió centrarse en la trilogía del *Circo familiar*. Desde una visión poética del propio autor, Zorić analizó el concepto de elaboración literaria del pasado en las obras de Kiš. Por un lado dejó claro que se apoyaba en las propias visiones de la literatura del autor para completar la interpretación de sus obras y así constatar que entre las actitudes teóricas de Kiš y la acción creadora había una perfecta armonía. Alabó su ataque al procedimiento realista y lo calificó como férreo, pero lo importante fue que su pensamiento estético-crítico representaba una expresión fiel de sus pensamientos creadores. La cuestión de la forma que mencionaba en *Poetika* debía traerle la salvación solo a él: para encontrarla, para salvarse usaba su experiencia. No obstante, según Zorić, el mayor éxito de la prosa de Kiš estaba en su elaboración del pasado: Kiš hacía lo imposible, se zambullía en el pasado, en su propio pasado, no con la idea de reconstruir el aspecto de los seres amados tal cual eran, sino más bien de revivir su alma, sentir los olores de la infancia, la atmósfera íntima, el sentido escondido de la existencia anterior (Zorić 1973: 746-747). Según el crítico, el pasado está construido de una serie de momentos interrumpidos que se reflejan como una multitud de imágenes caóticas en la consciencia en *Jardín*. Los recuerdos son impenetrables, la verdad está siempre escondida, buscar verdades absolutas siempre acaba con un fallo. La investigación deseosa del pasado se describe de la manera más poética precisamente en el *Jardín*. Zorić insistió también en la comparación de la trilogía con la obra de Proust, una idea confirmada por el propio autor:

Posle dela koje se zove *U traganju za izgubljenim vremenom*, došlo je delo koje je sadržavalo poslednje odgovore: ponovo nađeno vreme. I pored izvesnih elemenata na osnovu kojih bi se dalo zaključiti da je Danilo Kiš nadahnut prustovskim iskustvom, čini nam se da autor *Bašte, pepela* ide drugim putem (Zorić 1973: 748).<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> «Después de la obra que se llama En busca de tiempo perdido, viene una obra que contiene las últimas respuestas: el tiempo encontrado de nuevo. A pesar de ciertos elementos a base de los cuales se podría concluir que Danilo Kiš está inspirado por la experiencia proustiana, el autor de *Jardín*, ceniza emprende otro camino.»

Desde el punto de vista de la interrelación de las tres novelas, Zorić insistió en que las *Penas* asimilan unos métodos del estilo lírico, impresionista de la narración, y se encuentran en la frontera de la verosimilitud realista, teniendo cuidado de no cruzarla. Por eso parece que la propia *Buhardilla*, que guarda el mismo rechazo hacia la realidad, pertenece más al ambiente de la trilogía que las *Penas*. Aunque Kiš escribió la *Buhardilla* antes de la trilogía, el personaje del protagonista sería mucho más entendible si la obra la miráramos como un tipo de continuación del *Jardín*. El niño de *Jardín* y *Penas*, a su manera infantil, demostró su inclinación neurótica hacia las fantasías sobre los seres y los acontecimientos lejanos e imposibles. Este es el joven de la *Buhardilla* que ahora tiene una mayor experiencia vital marcada por la amargura. Cada nuevo día es una tortura y una nueva herida para él, vive el mundo como un caos inaguantable y, peor todavía, como humillación. Su actitud filosófica se caracterizaría por una falta de conformidad con el mundo real (Zorić 1973: 750). El protagonista de la *Buhardilla* huye del mundo a lo exótico, insatisfecho por el sistema de la realidad, su limitación y su falta de contenido. Así, todos los personajes de Kiš serían melancólicos, soñadores, seres que se entregan a las ilusiones románticas. Cuando ven que sus sueños de la perfección no se pueden cumplir, se desesperan. El protagonista de la *Buhardilla* baja al final de la novela, entre la gente común que vive debajo de él, pero esta reconciliación con la cotidianeidad está llena de resignación (Zorić 1973: 750).

Los personajes que creó Kiš son otro enfoque muy presente en la interpretación de la trilogía, así Zorić sostiene que la sensación subjetiva de los personajes es que se mueven en una atmosfera mítica de muerte, en el silencio. Son figuras frágiles, definitivamente destruidas o cambiadas por el tiempo, y que renacen en la memoria de Andreas Sam. Los personajes secundarios también están elevados en el *Jardín* por encima del nivel de la realidad. Kiš no querría que sus personajes fueran realistas, sino que se movieran en la esfera de lo imaginario (Zorić 1973: 747).

El padre, como figura que supera todos los personajes con su valor y su misterio, se presenta a Andreas como una figura cuya identidad tiene que descubrir. En *Jardín*, el personaje del padre está sumamente problematizado. Mientras en *Penas* le vemos fuera de un contexto simbólico –como personaje con ciertas características–, en *Jardín* su ser se multiplica y nosotros –junto con Andreas– no somos capaces de definirlo (Zorić 1973: 751).

Otra observación de Zorić, muy presente en las interpretaciones del propio Kiš, es que los personajes de la hermana y la madre o de él mismo están señaladas con signos mundanos,

pertenecen al campo de lo real, y de ahí que sean «menos importantes». Danilo Kiš habría construido la novela *Jardín* en el contraste entre lo mundano y celestial, del hecho y el símbolo (Zorić 1973: 751). Sin embargo, todo aquello que en los libros anteriores completaba la personalidad del padre (la rebeldía metafísica, el funcionamiento con las fuerzas secretas de la naturaleza y el cosmos) seguiría estando presente en E.S. Lo que se añadiría sería algo muy importante y nuevo: «el contexto narrativo», la realidad de la vida simple. Posicionándole en un espacio real vital, Kiš haría que este fuera más entendible y más aceptable para el lector. Mientras hacía que la estructura de la novela fuera cada vez más compleja, añadía elementos enriquecedores al personaje del padre, lo posicionaría dentro de un marco en el contexto narrativo y lo acercaría al lector (Zorić 1973: 754). Zorić, sin embargo, de manera parecida a Jeremić, constató que el *Reloj* tenía un comienzo difícil y peculiar, y que la historia presentada en esta novela con diferentes técnicas estilísticas, unas veces patéticas, otras veces secas y prosaicas, estaría hilada por una melancolía que deja una fuerte impresión. No es fácil de leer, no tiene la trama tradicional ni el análisis convencional psicológico, está entrecortada. De todas formas, su mejor novela no es retórica ni estetizante y lo que sale de ella es una inmensa tristeza, una experiencia trágica transmitida por el lenguaje de una novela moderna (Zorić 1973: 756-757).

Predrag Palavestra incluyó a Danilo Kiš en su antología de la *Literatura serbia de la postguerra* de 1972, otorgándole a su obra la etiqueta de «novela lírica intelectual». Su análisis de la obra de Kiš, en la que sostiene que *Jardín* representa su mejor novela, parte del concepto que el libro presenta del tiempo en la creciente polifonía de la novela moderna. Comparándole con Pekić, Palavestra sostiene que Kiš elimina el tiempo del enfoque de sus observaciones narrativas y da un paso más reduciéndolo solo al marco. La poeticidad del mundo lírico de las vivencias íntimas serían partes de una visión del mundo melancólica y trágica. La realidad del mundo verdadero está entremezclada con sueños y sospechas. El tiempo objetivo se ve en huellas, desde la distancia, como en un espejo manchado de la *Buhardilla*. Las partes de la realidad, las pesadillas de los miedos infantiles, los choques de lo fantástico y lo verdadero están descritas en *Penas*. El mundo poético de la prosa de Kiš está sujeto al conocimiento del mundo subjetivo, a la individualización de lo real y en el contraste entre los pasajes emotivos y los intelectuales (Palavestra 1972: 306). Por este cambio de enfoque en la literatura de la postguerra que menciona Vučković, la tendencia de la época era definir las obras según la relación del autor con el concepto del tiempo o comparar los procedimientos de los autores locales con los autores canonizados como modernos. Así,



Palavestra aprovechó para apuntar que el tiempo subjetivo, como idea principal de la prosa de Kiš, se puso en práctica usando medios que en la literatura moderna ya se habían visto como, por ejemplo, una técnica narrativa que permite adentrarse en el monólogo interior y en la tensión psicológica. Estos intentos se verían en el *Salmo*, pero lucirían en su forma más perfeccionada en el *Jardín*, en el que la auto-confesión acerca la prosa de Kiš a las características poéticas elementares de una novela lírica. Como máximo éxito de la prosa de Kiš, Palavestra vio las nivelaciones psicológicas, las introspecciones líricas y la fuerza emotiva del texto poético que forma parte de una visión subjetiva en la que los recuerdos se pierden en el mar de la consciencia, donde la calidez de la infancia apagada se convierte en la inquietud intelectual y la vocación literaria (Palavestra 1972: 306).

### ***Conclusiones***

Como hemos podido ver hasta ahora, el desarrollo de la recepción de esta primera etapa nos muestra un constante crecimiento del interés por parte del aparato crítico. Los primeros acercamientos a la obra de Kiš –más presentes en las revistas y en la prensa que en estudios académicos, hecho que indudablemente se debe a la reciente aparición del autor– fueron evolucionando desde el primer momento. Si tuviéramos que resumir los enfoques de la recepción de esta primera etapa de Kiš, deberíamos usar calificativos como: «intelectual», «lírica», «innovación» y «modernidad», todos ellos como elementos de crítica positiva.

La publicación del *Salmo* y la *Buhardilla* se siguió tímidamente, aunque de una manera coherente, mientras que el *Circo* despertó más la curiosidad de muchos de los críticos de la época por su novedad literaria y por los registros usados. También atrajo el interés de otros autores, que no dejaron de alabar los resultados de un joven escritor.

Desde los acercamientos más fríos de constatación de un nuevo concepto literario hasta las palabras triunfales, después de la aparición del *Jardín* y del *Reloj*, esta primera etapa acabó incluso con un reconocimiento institucional: el premio NIN. Cabe destacar que, en la historia de este premio, Danilo Kiš fue uno de los autores más jóvenes que lo recibió. Al mismo tiempo, no carece de importancia el momento histórico que, por un lado, permitió una recepción más atrevida y avanzada, y, por otro, la creación de un círculo de receptores alrededor de la figura de Danilo Kiš. No solo su ficción en prosa había recibido excelentes

críticas, sino que lo mismo pasó con sus escritos ensayísticos y su obra teatral, presentada tanto en teatro como en televisión.

Todo esto nos lleva a la conclusión que en este primer momento Kiš era un autor enormemente aceptado, reconocido y promovido en la vida literaria de los años sesenta y de comienzos de los setenta. La posibilidad de la entrada de la modernidad occidental a la vida cultural yugoslava favoreció enormemente la aceptación de las obras experimentales del autor, formal y temáticamente, y le permitió disfrutar de una posición de escritor afirmado y reconocido. Hay que insistir en que en el año 1972, el mismo año de la publicación del *Reloj*, fue incluido en una antología de la literatura serbia de la postguerra y que las editoriales más importantes de Yugoslavia decidieron publicar precisamente las obras de Kiš.

¿Cabe preguntarse, entonces, de donde viene esa insatisfacción, de la que hemos hablado con más detalle en el apartado anterior, ante la recepción de las obras por parte del propio autor?

Para empezar, insistimos en que su posición de autor-teórico-crítico literario, que se acercaba a una obra desde un lugar formal concreto, hacía que casi todas las interpretaciones que se daban respecto parecieran reduccionistas. Por otro lado, la falta de preparación de una crítica en progreso de reformulación provocó algunas interpretaciones más «tradicionales» para una obra no tradicional, enfocándola desde un punto de vista temático y comparativo. Sin embargo, como hemos podido ver en estos estudios académicos, se hicieron avances importantes en el acercamiento a la obra de Kiš desde el punto de vista de la crítica estructuralista.

La mayoría de los críticos, casi desde el principio, perdieron de vista la existencia del *Salmo* y lo mencionaron solo en el contexto de la elaboración del tema judío en el conjunto de su corpus literario.

La *Buhardilla*, por otro lado, ocupó un sitio importante en las retrospectivas que ofrecieron los críticos. Sin embargo, Kiš comentó que se sentía sumamente decepcionado por la crítica, que en esta obra había visto un texto «políticamente sospechoso en el que no hay optimismo, ni realismo, y la vida de los estudiantes que pinto no se corresponde a la realidad» (ALM.: 238). Aunque esto representó un caso aislado de una crítica abiertamente negativa de la obra de Kiš, el autor pareció ver en ella el resumen de un mal entendimiento.

Por otro lado, parece curioso que años después, en 1986, en la entrevista titulada «Između politike i poetike», Kiš mostrara su descontento porque, como sostuvo, en la época del realismo social en la literatura, la interpretación del subtítulo de la novela –*un poema satírico*– se malinterpretaba como una crítica contra la sociedad y la juventud ante el socialismo victorioso (PAE: 105). Podemos retomar aquí las palabras de Vučković, quien afirmaba en 1971 que: «Satiričko u tom malom romanu-kolažu izvan je okvira društvene satire, a podrazumeva satirički odnos kritičke svesti prema vlastititoj donkijhotovskoj poziciji» (Vučković 1971: 164).<sup>126</sup>

Podemos ver que el concepto de sátira, por lo menos por una parte de los críticos, fue entendido de la manera propuesta por el mismo autor años después. Además, Vučković mencionaba la «naturaleza quijotesca» del protagonista, que es precisamente la interpretación que más tarde compartiría el propio autor, como hemos podido ver en el apartado anterior. Casi podríamos llegar a concluir que las interpretaciones positivas, como la que da Zorić precisamente sobre la *Buhardilla*, hicieron más «daño» en la posterior creación de la imagen del autor como escritor hermético, elitista, que las malinterpretaciones sobre la sátira crítica a la que se refería Kiš en su entrevista y que además no se usarían más adelante como argumento:

Svi Kišovi junaci su melanholic, sanjari, bića predana romantičnim iluzijama. A onda kad uvide da su njihovi snovi o savršenstvu neostvarljivi, oni padaju u očajanje. Svaki kompromis sa životom je za njih dokaz sloma. Junak Mansarde silazi, na kraju romana, među običan svet koji stanuje ispod njega, ali ovo pomirenje sa svakidašnjicom je prepuno rezignacije (Zorić 1973: 751).<sup>127</sup>

Por otro lado, Kiš atacó como reduccionistas comentarios como el de Jeremić, quien dijo que en el caso de la trilogía se trataba de un solo libro enfocado desde diferentes perspectivas, comparándolo con Proust:

Sve bi to bilo krasno i lepo kad tu ne bi postojao jedan čudan zakon po kojem se te knjige uzajamno poništavaju: *Rani jadi* su sadržani u romanu *Bašta, pepeo*, dakle anulirani ovim drugim, a obe te knjige, pak, sadržane su u trećoj, u *Peščaniku*, dakle takođe anulirane! I tu nije potrebna nikakva uteha.

---

<sup>126</sup> «El elemento satírico en esta breve novela-collage se sale del marco de la sátira social y sobreentiende la relación satírica de la consciencia crítica hacia su propia posición quijotesca.»

<sup>127</sup> «Todos los personajes de Kiš son melancólicos, soñadores, seres entregados a las ilusiones románticas. Cuando se dan cuenta de que sus sueños sobre la perfección no se pueden cumplir, caen en desesperación. Cualquier compromiso con la vida para ellos es la prueba de un colapso. El protagonista de la *Buhardilla* baja, al final de la novela, entre la gente común que vive debajo de él, pero esta reconciliación con la cotidianeidad está llena de resignación.»

(...) Cela ova priča, možda je samo dokument o jednoj uzaludnosti – petnaest godina truda i lišavanja da bi se napisala jedna knjiga! A možda i dokument, recimo to rad utehe sebi – jer za to nam je potrebna uteha – o tragičnoj ozbiljnosti i odgovornosti prilaženja književnom poslu. (PAE: 29)<sup>128</sup>.

Sin embargo, aquí no estamos ante una interpretación impresionista de Jeremić, sino simplemente ante dos visiones diferentes de un procedimiento literario efectuado en la trilogía mencionada, no necesariamente reduccionistas. Por otro lado, con toda la fuerza de su ímpetu crítico, Kiš destrozaba la interpretación que Jeremić dio sobre la forma y el contenido –«la forma que quizás podría dar un nuevo contenido», refiriéndose a la definición que proporcionaba Kiš en su libro *Poetika*– constatando que fue maliciosamente interrumpida para separar incultamente a los escritores que se dedican al contenido, «como ellos», de los escritores que se dedican a la forma, «como él».

Smatram da nema pisca koji nije razmišljao i koji ne razmišlja o toj famoznoj Formi, i da je razlika između pisca i „onog koji piše“ (*écrivain*) upravo u tome, u tom razmišljanju nad Formom, moglo bi se čak reći, kao jedna od mogućih definicija: pisac je čovek koji razmišlja o Formi. (...) Govoreći o Formi, ja nisam činio ništa drugo nego isticao taj formalistički princip osjetljivosti Forme kao specifičnog znaka umetničkog opažanja» (PAE: 29).<sup>129</sup>

Quizás está precisamente en esta observación de Kiš la semilla de la discordancia entre lo esperado y lo obtenido de la crítica. La infeliz diferenciación entre la forma y el contenido de Jeremić llevaron a Kiš a constatar que todo aparato crítico es anacrónico y se asusta ante las novedades y los cambios. La descripción más criticada por parte de Kiš fue la de la «pertinencia a un género y una generación», desde la cual habría que analizar la obra de estos autores, porque se trata de analogías horizontales que permiten al crítico tener la falsa sensación de que es capaz de observar la obra desde una distancia histórica y que no está escribiendo una crítica de la literatura sino una historia de la literatura (PAE: 25).

---

<sup>128</sup>«Todo eso sería maravilloso y bonito si no existiera una ley curiosa según la cual estos libros se anulan entre ellos: Penas precoces está en la novela Jardín, ceniza, es decir, están anuladas por el segundo libro, mientras que los dos libros están, sin embargo, en la novela El reloj de arena, es decir ¡también anulados! Y aquí no se necesita ningún consuelo (...) Toda esta historia, quizás, es solo un documento sobre la futilidad –¡quince años de esfuerzo y de privación para escribir un solo libro! Pero, quizás, es un documento, vamos a decirlo en forma de consuelo –porque para eso necesitamos consuelo– sobre la seriedad trágica y la responsabilidad del acercamiento al oficio literario.»

<sup>129</sup>«Considero que no existe un escritor que no haya reflexionado o no esté reflexionando sobre la famosa Forma y que la diferencia entre un escritor y «el que escribe» (*écrivain*) está precisamente ahí, en la reflexión sobre la Forma, se podría decir incluso, como una de las posibles definiciones: el escritor es el hombre que reflexiona sobre la Forma. (...) Hablando sobre la Forma yo no hacía otra cosa que destacar ese principio formalista de la sensibilidad hacia la Forma como signo específico de la percepción artística».

Aunque es cierto que por una parte la crítica insistió en un análisis temático, en un análisis que partía del género al que pertenece la obra y que analizaba la novedad, algunos elementos de la crítica estructuralista se notan claramente en las opiniones de los críticos mencionados. Constatando la novedad de la novela moderna en el caso de Kiš, los críticos tomaron como referentes a autores como Joyce, Kafka, Proust; todo lo cual más tarde sería confirmado por el propio autor. Aunque algunos, como Jeremić, no vieron estas experimentaciones como innovaciones, casi todos los críticos reconocieron la complejidad de las estructuras especialmente del *Jardín* y del *Reloj*. También es cierto que casi todos admitieron la dificultad de la lectura del *Reloj*, describiendo la novela como una historia sin trama ni ambiente definido, a lo cual Kiš respondió que con solo acercarse a la obra desde una perspectiva formalista y en la distinción entre la forma pesada y el extrañamiento tendrían las respuestas de todos los misterios del *Reloj*. En este primer acercamiento, casi parece que incluso en estos estudios académicos los críticos evitaron entrar más profundamente en el tema de la complejidad del *Reloj*. Los análisis detallados se centraron más en el *Jardín*. Thompson, en una línea muy propia del autor, sostiene que se han tenido que esperar treinta años para que por fin el *Reloj* tenga una recepción adecuada a través del libro de Dragan Bošković (2004), del que hablaremos más adelante (Thompson 2013: 156).

Claro está que una parte del aparato crítico, aunque calificó positivamente la obra de Kiš, intentaba quitarle el aura de novedad, de innovación a nivel formal, comparándola con las obras existentes. Aún así, hay enfoques como el de Vučković, quien contextualizó la obra de Kiš (toda menos el *Reloj*), o la aportación de Zorić, quien sostiene que –posicionando al padre en un espacio real vital dentro de un marco del contexto narrativo en el *Reloj*–, Kiš añadió elementos enriquecedores al personaje del padre y lo hizo más entendible para el lector, entre otros muchos mencionados. En estos enfoques vemos los primeros intentos de un acercamiento sumamente positivo y enriquecedor por parte del aparato crítico.

También podemos deducir algo más respecto a la integridad y la perfección de este acercamiento crítico a la literatura de Kiš. A pesar de ser aceptado enormemente por la crítica, el escritor no tuvo ningún reparo en definirla como reduccionista, anacrónica e impresionista y de acusarla de no «haber leído» su obra de la manera correcta por su falta básica de conocimiento literario.

Con todo esto en mente, la crítica esperaba la próxima obra de Kiš.

## **SEGUNDA ETAPA: 1976-1989**



## 8. SEGUNDA ETAPA: 1976-1989

Cuánto más exageradamente se separan elogios y críticas, tanto menos puede reconocerse un valor objetivo y firme y tanto más sirven los juicios para caracterizar a aquellos que los emiten, de manera que la historia de los efectos se identifica con la historia del gusto. Cuanto menores son las contraposiciones de una época tanto más puede contribuir la historia de los efectos a la determinación de los valores. Si la valoración de una obra se sustrae a las oscilaciones históricas, se aproxima a esa incommovible permanencia del valor que Nicolai Hartmann llamaba «la perennidad de lo monumental» (Vodička 1975b: 64)

La distinción entre la «historia del gusto» y la «determinación de los valores» que hace Vodička para constatar la posibilidad de la institucionalización de una historia de los efectos es, a nuestro juicio, el acercamiento más apropiado a lo que hay detrás de una recepción bastante exitosa de la obra de Kiš. Hablamos de un escritor sumamente aceptado en términos institucionales al que casi todas las revistas literarias y casi toda la prensa diaria dedicaron espacio y tiempo para clasificarle como el escritor que introdujo el modernismo en la sensibilidad literaria yugoslava, por mucho que el autor expresara su insatisfacción por la manera en la que se percibió su narrativa. En este sentido, podríamos constatar que la obra de Kiš estaba en camino hacia la determinación de sus valores, al menos por una parte del aparato crítico de la época. Precisamente fue esto lo que cambió con la polémica causada por la publicación de la *Tumba*. Este asunto, al convertirse en una discusión que muchos críticos caracterizaron como «reflejo de un momento concreto de la crítica yugoslava», también hizo que la recepción de esta obra en concreto se observara desde la historia de los gustos, desprovista, al menos por un tiempo, de la posibilidad de identificación de sus valores.

La segunda etapa de la recepción de Kiš, por las fechas que abarca, aparte de tener como enfoque principal el libro de cuentos *Una tumba para Boris Davidovich* publicado en 1976, incluye también el último libro de ficción del autor: *Enciclopedia de los muertos*, publicado en 1983. Vamos a poder ver cuánto espacio crítico se dedicó en esta nudo temporal a la obra anterior del autor y qué tipo de enfoques se le proporcionó. Así, una gran parte de esta fase se dedicará a los numerosos textos escritos sobre la *Tumba* y su peculiar contexto de aparición.

### 8.1. Contexto alrededor de la *Tumba*

Entre la publicación de su último libro, *Reloj*, y la *Tumba* en 1976, pasaron unos cuatro años que el autor pasó trabajando como lector de serbocroata en la Universidad de Burdeos.



Sedamdesetih godina živeo sam u Bordou, gde sam predavao na Univerzitetu. Tada sam imao česte i duboke nesporazume u političkim raspravama. Bio sam istinski uplašen monolitnim neznanjem i ideološkim fanatizmom mladih. Samo spomenuti sovjetske logore bilo je svetogrđe. Jedini argumenti koji su mogli, donekle, da poljuljaju takvu uverenost, bile su upečatljive priče. Usamljenost u kojoj sam se našao i nemogućnost dijaloga nagnali su me da napišem te 'uzorne priče' (PAE:167).<sup>130</sup>

De nuevo vamos a insistir enormemente en el contexto en el que apareció la nueva obra de Danilo Kiš. Como ya hemos indicado, la entrevista con Boro Krivokapić que le dio la notoriedad de escritor crítico a Kiš tuvo lugar en 1973. El famoso discurso del autor en contra del nacionalismo empezó a tener sus primeras aceptaciones y rechazos. En 1974 Kiš publicó la segunda parte de su *Poética (Po-etika, knjiga druga)*, en la que reafirmó su actitud crítica hacia la realidad literaria de su tiempo y publicó, entre otros, el texto «Otpori i dogma» («Las resistencias y el dogma»). En este texto tomó el lugar del crítico Stanko Lasić, cuyo libro *Sukobi na književnoj ljevici 1928-1952 (Los conflictos de la izquierda literaria: 1928-1952)* había herido muchas sensibilidades poniendo en duda la función que los literatos de izquierda habían tenido en la literatura después de la revolución y haciendo una antología de textos críticos para ejemplificar las dudas y el avance crítico en el periodo indicado. Aunque algunos habían caracterizado el libro como «cambio de un dogma por otro», en general, entre los intelectuales de la época esta elaboración de la consciencia había dado un fruto muy positivo. Entre sus defensores más férreos estaba Danilo Kiš, que alabó el libro por su mirada histórico-literaria y filosófico-existencial, y por abrir muchas preguntas sin dar respuestas definitivas. Fue ahí donde Kiš vio el valor del libro de Lasić: en no caer en los atavismos de la consciencia dogmatica que siempre busca soluciones finales, aunque solo sea desde la perspectiva histórica (P.II: 124). Kiš ya había descrito su visión del dogmatismo en una reseña sobre otro libro: *Significación actual del realismo crítico*, de Georg Lukács, que se publicó en Yugoslavia en 1960, y en el que el que se atacaba todo un acercamiento a la literatura precisamente por su componente básico. Kiš constató que la crítica de Lukács tenía un aire pedagógico antiguo que se superaba del todo en la visión de Lasić. Según Kiš, ese pesimismo ante la situación literaria era algo que se debía constatar y, desde ese punto, había que empezar a crear de nuevo. No había que insistir en revivir algo que ya estaba muerto,

---

<sup>130</sup> «En los años setenta vivía en Burdeos, donde daba clases en la universidad. En aquel tiempo tenía malentendidos frecuentes y profundos en las discusiones políticas. Estuve sinceramente asustado por la ignorancia monolítica y el fanatismo ideológico de los jóvenes. Solo mencionar los campos de concentración soviéticos se consideraba una blasfemia. Los únicos argumentos que podían, hasta cierto punto, agitar ese convencimiento fueron las historias auténticas. La soledad en la que me encontré y la imposibilidad del diálogo me forzaron a escribir esas “novelas ejemplares”».

como el procedimiento realista ante un modernismo emergente, en el caso de Lukács, sino que había que enfrentarse a un fracaso, como hizo Lasić (P. II: 127). Este pesimismo creativo fue una de las constantes poéticas en la obra de Kiš.

Tomando en cuenta la posición del autor, que no dejaba mucho sitio para la esperanza y aprovechaba cualquier momento para constatar un problema estético y ético de la literatura de su tiempo, nos fijaremos por el momento en el contexto en el que se pronunciaron estas palabras:

The timing of Kiš's broadside caused some surprise. In 1973, political nationalism was banned in Yugoslavia. Kiš seemed to be aligning himself with communist repression. In fact, he was eyeing a different target. For he saw signs that nationalism —«the last ideology and demagoguery addressed to the people», as he called it— was dangerously powerful in the culture at large (Thompson 2013:169).

Si bien en el año 1973 el gobierno reafirmó su posición crítica ante cualquier elemento de oposición, con el paso de los años su influencia iba decayendo cada vez más. El gobierno de Tito se encontraba en su última fase. A medida que el gobierno se debilitaba, la presión sobre los artistas, los filósofos y todo tipo de intelectuales comprometidos crecía en Yugoslavia: las películas de la famosa «ola negra», los libros del grupo *Praxis*... Se prohibían cada vez más y se sustituían los responsables de las instituciones culturales por sus correspondientes más ortodoxos. Tal y como comentamos en el capítulo correspondiente, en el campo literario, sin embargo, esta época estuvo marcada por el seguimiento de una fuerte lucha contra la concepción petrificada y deformada del realismo narrativo y, al mismo tiempo, por la búsqueda de identidad en las literaturas nacionales por parte de otros autores. Las salidas del comunismo cultural unos los buscaron en los modelos occidentales y la insistencia en la apertura hacia el modelo europeo que tenía sus raíces en los años sesenta, y los otros en la reafirmación de los mitos nacionales propios de los que hablamos anteriormente. Los años setenta trajeron una búsqueda de la expresión autóctona, en las dos direcciones, y un cambio de paradigma respecto a los conceptos de autor y receptor. Aparecen las primeras señales, si no de una aniquilación definitiva, entonces de una fuerte marginalización de todos los movimientos modernistas en la esfera cultural, pero principalmente en la literatura. Es la época en la que aparece el concepto de la *narrativa de lo real*, un favorito absoluto de la crítica oficial.

En medio de todas estas revueltas implícitas, Kiš escribió la *Tumba*, que removió las susceptibilidades de cierta parte de estos nuevos bandos. Debido a todo esto, por un lado

estaba la crítica académica y periodística que, por muy abierta que fuera en algunos casos, todavía juzgaba el canon literario según las reglas de un realismo social que se mantuvo muy vivo durante todos los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Hay que insistir en que esta dominación cultural fue, por una parte, bastante abierta: los artículos de periódico de la época estaban repletos de reseñas que se correspondían con los cánones indicados y la censura de las obras mínimamente cuestionables seguía estando muy presente. No obstante, aún así, los premios literarios se otorgaban incluso a los escritores más problemáticos. Por otro lado, entre los «perseguidos» estaban tanto los representantes literarios de la nueva ola de una orientación más local, que podrían ser tanto los realistas como los autores modernos por su orientación<sup>131</sup> y los grupos de autores que buscaban ese refugio en la apertura cultural y literaria (Kovač, David, Pekić). Cuando la orientación ideológica se enfrentaba a la orientación literaria, en vez de limitarse a presenciar a dos lados en conflicto, la situación se volvía más compleja. Todos estos factores marcaron el momento literario en el que salió una de las obras más problemáticas de Kiš, con la dureza de los tiempos socio-políticos y su correspondiente estético. No podemos hablar de la obra de Kiš sin hablar de todo ello.

De nuevo, como con casi todo lo que hacía Kiš, nos encontramos ante diferentes posibilidades de interpretación de su poética y de sus acciones. La información que tenemos, por ahora, es que, ante la posibilidad de un nuevo dogma en la literatura, Kiš respondió con mucho ímpetu y eso, inevitablemente, le trajo algún que otro problema entre los que se sentían atacados por las definiciones del autor.

Justo antes de proundizar en este tema, retomaremos algunos hechos históricos desde los cuales reaccionaron tanto Kiš como sus contemporáneos. Como antes, el adjetivo «esquizofrénico» nos viene muy bien para definir el problema que tenemos ante nosotros. Tal y como destaca Thompson en el texto citado, el momento de un ataque férreo de Kiš contra los nacionalistas se podía tomar como un acto de alianza con el gobierno actual. Precisamente un año antes dicho gobierno había terminado con todas las protestas provocadas por una creciente identificación nacionalista que, si nos fijamos detalladamente, nunca había podido desaparecer porque sí, sino que estaba constantemente camuflada bajo la ideología dominante. Mientras tanto, las puertas a un comunismo más adaptado a la nueva época habían sido cerradas por miedo a un descontrol completo por parte del gobierno. Por ese

---

<sup>131</sup> A la que, por ejemplo, pertenecían Dragoslav Mihailović, el escritor montenegrino Branimir Šćepanović, el escritor Slobodan Selenić o el director de cine Živojin Pavlović.

miedo a perder el control sobre el Estado, los medios de control se volvieron más feroces que nunca y, como era de esperar, ante la presión la rebelión creció. Si bien el comunismo libertario yugoslavo había pasado de alegre ganador, moderado libertario, a amargado controlador, las líneas nacionalistas esperaban su momento de actuar.

Todo esto influía enormemente en la creación del horizonte de expectativas desde el cual se evaluaba el canon literario. La crítica literaria en la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX en Yugoslavia era estructuralista. Los fenómenos literarios se explicaban desde la interpretación del lenguaje, el elemento de la estructura artística que tiene un significado esencial en ella. Este tipo de crítica se basaba en la lingüística y en la teoría de la información, y partía del hecho de que la obra se interpreta con los elementos de la propia obra: el lenguaje y sus diferentes manifestaciones en la estructura artística. La obra artística se observaba no como conjunto mecánico de partes independientes, sino como un sistema complejo de las relaciones e influencias dialécticas (Vučković 1974: 24).

El éxito de las obras de Danilo Kiš, se debía, a pesar de los descontentos del propio autor, a esta cierta apertura de puntos de mira de la crítica y su aprehensión del experimento literario. Sin embargo, este estructuralismo, por muy avanzado que pueda parecer por su enfoque de obra artística como creación orgánica en la que cada elemento interactúa con el otro, también ofrecía una visión bastante monista de la literatura. Las vías de concreción de un objeto estético se parecían, independientemente de la especificidad del objeto artístico en sí. De ahí vinieron las impresiones de Kiš respecto a la crítica «anacrónica» o «impresionista», que en principio tan alejada debería estar de los principios estructuralistas.

De todas formas insistimos en que, debido a la política de apertura cultural, y a pesar de que las reseñas de la prensa se correspondían con este monismo estético, las revistas literarias y las publicaciones académicas permitían un enfoque mucho más creativo. Aún así, y aquí llegamos a otro problema del horizonte de expectativas de los críticos, la definición de marginación y la existencia de alternativas en los años setenta era muy discutible. Las olas reformadoras modernas habían sido eliminadas, pero con ellas las nuevas inclinaciones de la identidad nacional, también. Al mismo tiempo que se buscaba, por una parte de los creadores, escritores y críticos, una apertura mayor hacia los procedimientos literarios mundiales y occidentales, la otra corriente cada vez insistía más en una nueva identificación con lo local, el famoso «color local» que criticaba con tanto ímpetu Kiš en su retrato del nacionalista. Por muy paradójico que suene, las dos corrientes actuaban desde un punto de vista de cierta

marginación. Aunque hay historiadores como Latinka Perović (2000) que sostienen que en la época gobernaba un acuerdo implícito entre los «estalinistas» y los «nacionalistas», tanto unos como otros estaban oficialmente marginados a favor del sistema oficial comunista-socialista. Los perseguidos después de la ruptura con Stalin, los que en la época guardaban ciertas simpatías hacia el modelo soviético, fueron reeducados en los campos de concentración por sus antiguos compañeros de partido y, una vez reinsertados, tenían sus dificultades para la adaptación vital. De todas formas, una vez muerto Stalin, las relaciones entre los dos países –Yugoslavia y U.R.S.S.– continuaban en un nivel de básica cortesía. Sin embargo el espíritu de la «*Kominform* y Dostoievski», como lo describe Kiš, permanecía vivo entre los resignados silenciosos de las limpiezas de Tito. Además, otro ejemplo que confirma la teoría de la cercanía entre el nacionalismo y el comunismo estuvo en la figura de propio Slobodan Milošević, que empezó siendo un funcionario comunista y llegó a convertirse en líder nacionalista.

Aún así, para ejemplificar este conflicto complejo de los marginados contra el gobierno oficial, por lo menos en los años setenta, tomaremos en consideración el caso de otro escritor –Dragoslav Mihailović. La relación de Kiš con Mihailović era tomada de ejemplo paradigmático tanto por los críticos como por los seguidores de Kiš para confirmar cada uno por su lado su argumentación correspondiente. Aquí intentaremos reflejar la complejidad de una situación concreta que nos servirá de útil ilustración.

A nivel literario los dos autores pertenecían a ese lado modernista de la literatura, aunque Mihailović se mantenía en el ámbito de un realismo experimental, muy atrevido por los temas tratados, pero menos diverso en cuanto a los registros usados. Con sus diecinueve años, Mihailović acabó en Goli otok, el notorio campo de concentración yugoslavo, y salió tras quince meses de cautiverio. Su reinsertión en la vida cotidiana no fue muy fácil, ya que Mihailović no desistió de tratar temas problemáticos en sus obras, entre ellas la más famosa: *Kad su cvetale tikve* (*Cuando florecían las calabazas*), que fue publicada en 1968. Insistiendo en no cambiar sus temas abiertamente críticos hacia el comunismo yugoslavo, y sobre todo hacia su líder, la obra de teatro –planificada a partir de la problemática novela– fue prohibida y su estreno se canceló definitivamente. Frustrado por la persecución y preparado para combatir contra el dogma comunista de la literatura, se puso de lado de los escritores claramente modernistas e innovadores, como Pekić, Kovač o Kiš. De hecho, a algunas insinuaciones de los responsables de gobierno de que en los casos de Pekić o Kovač se podía

tratar de espías franceses o ingleses, una idea que se debía a sus viajes frecuentes al extranjero, impuso una defensa abierta y compartió esta amistad con Kiš (Mihailović 2001: 28-31). Mihailović, abiertamente anti-comunista y anti-titoísta, no se tomó muy bien el texto antinacionalista de Kiš. A esta anécdota, descrita en el libro de cartas de Pekić, Thompson le presta bastante espacio en su biografía sobre Kiš, comprometiendo la figura de Mihailović por su papel en la promoción del nacionalismo serbio (Thompson 2013: 170).

Lo que intentaremos hacer aquí será una intersección temporal y mantenernos en la segunda mitad de la década de los setenta, para proporcionar un contexto para la publicación de la *Tumba*.

Muy amigos, Kiš y Mihailović compartían el sentimiento anti-comunista, pero no del todo el sentimiento anti-nacionalista. Orgulloso de que su texto hubiera provocado revueltas entre la élite belgradense, Kiš tuvo un encuentro con Mihailović en Burdeos, en el que Mihailović constató que la manera en la que Kiš criticaba el nacionalismo en su texto favorecía a los gobernantes comunistas que aprovechaban este tipo de argumentación para ir en contra de todos los que no opinaran como ellos. Pekić, Kovač y él, incluidos. Incidiendo en el tema de la crítica del «color local» de los nacionalistas, Mihailović se veía provocado, ya que sus obras en gran parte se basaban precisamente en esta idea. Kiš le respondió que no le tenía en mente cuando lo escribió, sino a los escritores «que tienen el poder» y «representan productos reales de la sociedad comunista». Mihailović le reprochó el hecho de que no estaba levantando su voz en contra de los gobernantes comunistas, como Oskar Davičo, que entre otras cosas era un funcionario comunista de mucho prestigio, judío y el escritor más influyente de la época, que ayudó a Kiš publicar su primera novela. Kiš le acusó a Mihailović de ser comunista, nacionalista y antisemita, pero le aseguró que el turno de Davičo también llegaría (Thompson 2013: 171). Según las palabras de su esposa Mirjana Miočinović, este conflicto le provocó un gran daño a Kiš, pero aún así no quedó en ningún escrito constancia alguna sobre el incidente por parte de Kiš y el escritor siguió recomendando las obras de Mihailović para sus traducciones francesas<sup>132</sup> (Miočinović 2014: 220).

---

<sup>132</sup> En una entrevista Mirjana Miočinović contó, en referencia a Mihailović, que nunca se podría haber imaginado que aquel «querido hombre de los primeros años de nuestra amistad, que conocíamos a finales de los sesenta» se convertiría en el nacionalista loco de estos últimos años. Los detalles de la anécdota sobre ese día en concreto se descubrieron en las cartas de Borislav Pekić publicadas por su mujer, después de la muerte de

Estas anécdotas, aparte de darnos una visión más clara de las sensibilidades de la época, abren otro tema muy problemático. En primer lugar, a pesar de que los dos escritores fueran sumamente anti-comunistas, tanto uno como otro seguían recibiendo premios literarios por su obra: Mihailović recibió el premio *Andrić*, el mismo año en el que se presentó la *Tumba*, en 1976, mientras que Kiš en 1977 recibió el premio *Ivan Goran Kovačić* y más tarde, en 1984, Kiš recibirá el premio *Andrić* por su libro *Enciclopedia de los muertos*. Mencionamos los ejemplos de los premios para dar la razón tanto a los críticos como a los seguidores de la idea de que el nacionalismo y el comunismo se mantenían potentes a la vez. ¿Cómo explicar de otra forma, que un escritor como Mihailović, abiertamente anti-titoísta, ganara el premio *Andrić* el primer año de su implantación, en 1975, durante los años de la lucha de Tito contra el nacionalismo?

En todos los textos sobre Kiš, se destaca su papel como identificador de la ola de nacionalismo que brotaba en los años setenta y como el primero en atacar esa creciente plaga que iba a llevar la literatura y el país a su final destrucción. El dogma nacionalista iba a sustituir al dogma comunista y nada iba a cambiar. Una de las razones por las cuales Kiš escribió la *Tumba*, como hemos destacado varias veces, fue para señalar el efecto destructivo que podía tener cualquier sistema totalitario sobre la vida humana. Como indica Thompson en su libro, criticar el estalinismo en la época sin un claro apoyo hacia el comunismo yugoslavo era considerado un acto sospechoso: «Where Hourglass examined fascism's "external" destruction of individuality, Boris Davidovich tackles communism's "internal" effort to do the same» (Thompson 2013: 232).

En esta comparación de Thompson entre el *Reloj* y la *Tumba*, vemos también la insistencia de Kiš por enfrentarse a los dos fenómenos más destructivos del siglo XX: los campos de concentración que intentaban aniquilar al hombre físicamente y los que querían anularlo como individuo. A pesar de las palabras del editor de la *Tumba*, quien dijo que en los años sesenta y los años setenta, para criticar el sistema yugoslavo, esa crítica tenía que hacerse bajo la excusa de la crítica soviética aceptable (Thompson 2013: 238), cabe preguntarse: ¿por qué razón Kiš nunca había incluido el tema de un campo de concentración

---

Pekić. La reacción de Miočionović fue copiar la carta en la que Kiš recomendaba la publicación del libro de Mihailović a Gallimard, la editorial francesa que publicaba a los escritores yugoslavos en la época, y se lo envió. Nunca obtuvo respuesta por parte de Mihailović (Miočinović 2014: 220).

como Goli otok<sup>133</sup>? Una de las razones puede estar en la explicación obvia de que tanto las inclinaciones nacionalistas como una crítica abierta al sistema acababan con una prohibición y una censura inmediatas: una de las vías de escapatoria era criticar el sistema comunista a través de su némesis-modelo: la Unión Soviética. ¿Cómo de otra forma explicar la excelente reseña que obtuvo la *Tumba* en la revista literaria *Komunist*, donde Stojan Đorđić escribió que Kiš daba una «interpretación independiente artística de un material histórico» y que se trataba de un «gran maestro de la palabra escrita» y de «una creación artística inusual» (Đorđić: 1976)? Mientras cualquier obra de crítica abierta hacia el sistema estaba sancionada.<sup>134</sup>

Si bien Kiš no tuvo ningún problema para publicar sus libros anteriores, con la *Tumba* las cosas iban algo más difícilmente. Kiš decidió ofrecer el libro a una editorial de Zagreb para que lo incluyera en su edición más prestigiosa. Fue a través del escritor croata Miroslav Krleža que Kiš llegó hasta la editorial de Zagreb, Liber, cuyo director propuso una edición doble entre Zagreb y la editorial de Belgrado: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*. En junio de 1976 se publicó *Una Tumba para Boris Davidovich*. Los 4.000 ejemplares del libro se habían vendido en diciembre del mismo año, cuando se publicaron otros 4.000 más. El verano siguiente del mismo año se editaron 2.000 ejemplares más de la *Tumba*, para que en 1979 salieran otros 10.000 más (Thompson 2013: 236-238). Poco es decir que la venta fue exitosa, hecho que indudablemente se debió al escándalo producido acerca de la obra.

*Savremenik* (VV.AA. 1976), la revista de la Sociedad de Literatos Croatas, le dedicó a Kiš y a su obra una gran parte de su número de octubre de 1976, en el que Kiš escribió su texto «Choque frontal», que más tarde incluiría en el libro *Anatomía*. En este texto, Kiš dejó clara una vez más su posición poética respecto a la totalidad de su obra, pero también

---

<sup>133</sup> Incluso desde un punto de vista literario tratar un tema tan irónico como podían ser los campos de concentración de Yugoslavia, un Estado que definía su orgullo revolucionario en el combate contra los nazis y contra sus matanzas masivas de la gente, un Estado que renegó de estalinismo, pero adoptó paradójicamente su manera de tratar a los enemigos y su paranoia de los enemigos del Estado, por parte de Kiš habría sido sumamente enriquecedor. Aunque, como hemos mencionado varias veces, Kiš hizo el documental sobre Goli otok, hay que constatar que esta elaboración del tema por parte del autor vino algo tarde, ya que a los finales de los años ochenta, este fue un tema bastante recurrente. Sin embargo, para asegurarse esa famosa «distancia irónica» el autor opta por seguir el destino de dos judías (recordemos que Goli otok no fue un campo de concentración racista, sino político, así que los judíos, en este sentido, no fueron el principal objetivo). Por otro lado, Kiš optó por el formato televisivo, hacia el cual mostraba mucha resistencia en el pasado. Desgraciadamente, el autor nunca llegó a presenciar el estreno de este documental en televisión: la voz de Kiš, que hizo de presentador del programa, también se ve gravemente afectada por la enfermedad.

<sup>134</sup> Las obras de «la ola negra» cinematográfica, con representantes como Želimir Žilnik, Aleksandar Popović o Dušan Makavejev, estaban bajo constante vigilancia censora del gobierno.



incidiendo en las interpretaciones de la *Tumba*. Aunque oficialmente todavía no había aparecido ninguna acusación de ningún tipo, el tono del texto de Kiš tenía algo de ese ímpetu reivindicativo de su obra que luego elaboró con mucho más detalle en *Anatomía*. Analizó muy críticamente cualquier intento de otorgarle el título de escritor judío y en esta etiqueta vio no solo un reduccionismo teórico-crítico, sino también un intento de encasillarle según una ideología, según una religión o según un pueblo:

Y decirles que en realidad, por la lengua en la que sueñas y escribes, tú perteneces a esta literatura nuestra (aunque consideres el concepto de tradición de una manera más amplia, eurocéntrica, e incluso no solo eurocéntrica, sino universal, *realmente universal*, ni burguesa ni nacionalista...) eres un *escritor yugoslavo*, se considera una suerte de mentira literaria o que careces de hogar (...) (*Anatomía*: 50).

Kiš, con toda seguridad, anticipó algunas lecturas desde el «aspecto judío» de la *Tumba* dejando claro que se trataba de un doble significado. Por un lado, gracias a sus libros anteriores, creó un lazo necesario y amplió los mitemas con los que trabajaba y, por otro lado, lo usó como recurso literario, igual que en sus libros anteriores. A nivel funcional, la «*judeidad*» era solo un efecto de extrañamiento: «Quién no entienda eso, no entiende nada de los mecanismos de la transposición literaria» (*Anatomía*: 52).

En la línea que retomó Kiš de auto-interpretación minuciosa, explicó también la función que una influencia borgiana había podido tener en su obra. Citando a Shklovski, insistía en que las obras se crean como paralelas o como contraposiciones a un modelo y que una nueva forma de arte no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar una forma vieja que ya ha perdido su valor artístico. Apoyándose precisamente en los formalistas rusos, definió su idea de autenticidad y originalidad como «desviación del canon» o «sensación diferencial» (*Anatomía*: 53). Estos dos principios, según Kiš, deberían servir de brújula a los críticos que se enfrentaban a sus obras y que deberían abandonar las viejas dicotomías mecánico-generacionales, forma-contenido o realismo-fantasía: «con mis mitemas propios he querido transgredir los cánones y anacronismos, al menos en el marco de la literatura nacional» (*Anatomía*: 54).

Retomando el papel borgiano en la *Tumba* indicó que la diferencia principal con ese procedimiento documentalista que inaugurara Borges, en vez de usarlo a nivel metafísico donde el hombre está concebido ante todo como un filosofema, Kiš lo usaba a nivel de historicidad. Finalmente, los personajes de Kiš pasaron de ser «yoguis» a ser «comisarios». En este sentido, la *Tumba* era «contralibro de los de Borges» (*Anatomía*: 56). Finalizaría su

acercamiento a su propia obra con la constatación de que la crítica de su época era anti-individualista, que no servía a la literatura sino que esperaba que la literatura le sirviera a ella.

## 8.2. Los precedentes

Publicando la *Tumba* Kiš se unía a una serie de autores que denunciaban las atrocidades de la Unión Soviética como una nueva manera de destrucción intelectual. Muy sensible al tema de la destrucción masiva y planificada que marcó el destino del siglo XX, Kiš se sentía responsable de un silencio acordado sobre el tema de los campos de concentración estalinistas, que además fueron persecuciones exclusivamente ideológicas, responsables de millones de vidas destruidas. Enfrentado al rechazo de la posibilidad de la existencia de una atrocidad parecida por parte de los intelectuales franceses, Kiš decidió contar historias de vidas reales con el fin de no caer en «fantasías», ya que él directamente no sufrió consecuencias de fenómenos parecidos. Sin embargo, el tema de la destrucción y la desaparición de personas le era muy cercana.

Por los años de las publicaciones y según los escritos del propio autor, podemos estar seguros de que Kiš leyó el libro de Solzhenitsin *Archipiélago Gulag* y las historias de Varlam Shalámov, *Relatos de Kolymá*, publicadas en una revista estadounidense entre los años 1970 y 1976. La publicación del libro de Karlo Stajner, *Siete mil días en Siberia* (publicado en Yugoslavia en 1971), tuvo una influencia directa en la creación de la *Tumba*, ya que los personajes del libro eran las personas que Stajner llegó a conocer durante su cautiverio y cuyas historias describió en su libro de memorias. Kiš, fascinado por la historia de Stajner, decidió retomar las vidas reales, pero para asegurarse un distanciamiento del posible acercamiento psicológico que podría caer en el patetismo, optó por el procedimiento literario borgiano en el que los personajes se definen por sus acciones y los datos correspondientes a ellos. Para proporcionar esa autenticidad y la verosimilitud de los hechos narrados, que tanto alababa la crítica inmediata en la *Tumba*, se apoyó también en el procedimiento documentalista borgiano por el que el lector está siendo conscientemente engañado entre las citas reales y las inventadas para caer en la verosimilitud de la historia literaria contada. El emocionante encuentro con Karlo Stajner fue descrito por Kiš en el texto que más tarde incluiría en su libro *Homo poeticus*, que salió en forma de prólogo de la edición francesa de libro de Stajner y más tarde como texto periodístico adaptado para *The New York Times* (Kiš

1988). En él apuntaba que fue precisamente el libro de Stajner lo que le motivó para escribir su obra y que por eso le dedicó uno de los cuentos más famosos: «El mágico circular de los naipes». En uno de estos encuentros Stajner corregiría los fallos de coherencia que tenía el libro de Kiš, tal y como el hecho de que Karl Taube, siendo extranjero en Moscú en los años treinta, no podía haber paseado por la noche cerca de Kremlin, pues al ser extranjero habría sido arrestado inmediatamente, o el hecho de que en las casas rusas no existía papel tapiz en aquella época. Kiš se quedó asombrado, por otro lado, con la mujer de Stajner, la rusa Sonja, que acabó viviendo en la miseria después de que su marido fuera proclamado enemigo del Estado; como Penélope, esperó fielmente a su Odiseo, contra el mar y el viento:

Jer dok je helenska Penelopa tokom dvadeset godina vezla svoj vez u miru božjem, pod blagim helenskim nebom, odbijajući mnogobrojne prosee, a na opšte divljenje sugrađana, dotle je u modernoj, savremenoj verziji sovjetskog mita, Sonja ponižena, popljuvana, namučena „žena narodnog neprijatelja (HP: 157-158).<sup>135</sup>

Kiš también destacó un episodio muy ilustrativo de la sensibilidad de la época. Por lo visto, en 1977 en una de sus conferencias en Belgrado, un joven izquierdista le había preguntado a Stajner si durante esos veinte años de cautiverio había conservado sus ideas de juventud, a lo que Stajner respondió: «Mi, logoraši, bili smo obična stoka, ljudi svedeni na najniže biološke instinkte i najelementarnije egzistencijalne potrebe. Tu mesta za ideologiju nije bilo; jedina 'ideologija' bila je kako preživeti.»<sup>136</sup> (HP: 163). Kiš apuntó decepcionado que algunos estudiantes alemanes, austriacos, franceses e italianos no estaban satisfechos con la respuesta, ya que Stajner evitó pronunciar la frase que aliviaría su consciencia ideológica. Fue precisamente esa faceta de la problemática de la ideología religiosa lo que incentivó a Kiš a emprender un viaje complicado de la confrontación literaria a un concepto impensable para el autor. Sin embargo, lo hizo con mucha prudencia.

Stajner escribió su libro sobre la crueldad de los campos de concentración en 1958, pero su publicación se pospondría hasta el año 1971. Como comunista disciplinado que era, Stajner no quería atreverse a publicar una obra así sin el permiso del Partido Comunista. Dos

---

<sup>135</sup> «Y mientras la Penélope helénica ha estado bordando su bordado durante veinte años en la paz celestial, bajo el apacible cielo helénico, rechazando numerosos pretendientes, despertando la admiración general de los conciudadanos, en la versión moderna, contemporánea del mito soviético, Sonja fue humillada, escupida, torturada “mujer del enemigo del Estado”».

<sup>136</sup> «Nosotros, los prisioneros, éramos simples animales, personas reducidas a los instintos biológicos más básicos y a las necesidades existenciales más elementales. Ahí no había sitio para la ideología; la única “ideología” era cómo sobrevivir.»

de las copias presentadas a las editoriales desaparecieron sin dejar ninguna huella. La tercera, la que guardaba el hermano de Stajner, fue finalmente publicada con el permiso de propio Tito, como señaló el autor (Simić 1988). Por otro lado, como vemos en las entrevistas a Stajner (Simić 1988), por mucho que su libro se reseñara junto con el libro de Solzhenitsin, Stajner despreciaba al autor ruso por convertir su sufrimiento en un panfleto anticomunista. Stajner igualó este hecho con un dogmatismo comparable con el mismo estalinismo, sin ninguna consideración, sin proporcionarle un contexto y, por encima de todo, peligroso. A diferencia del muy apreciado libro de Solzhenitsin, el libro de Stajner no era ni anticomunista ni antisoviético: fue un testimonio de la destrucción dogmática. La razón por la que el libro de Solzhenitsin no se publicó en Yugoslavia hasta finales de los ochenta, Stajner la ve en el hecho de que muy equivocadamente el autor ruso igualaba el comunismo yugoslavo con una nueva forma de estalinismo: él, como comunista reafirmado, no lo podía aceptar. A Stajner se le otorgó el premio literario *Ivan Goran Kovačić*, de la revista de Zagreb *Vjesnik*, en 1972, el premio que cinco años después recibirá Kiš para la *Tumba. Archipiélago Gulag*, el libro de Solzhenitsin se publicó en Francia en 1973, y sin embargo en Yugoslavia se esperó hasta el año 1988 para publicarse definitivamente –el libro fue publicada finalmente por una labor de persistencia de su traductor Vidak Rajković (Lovrenović 2008).

La esquizofrenia de la que hablamos al principio se refería también a la curiosa recepción de estos libros precedentes a la *Tumba*, que ni confirma ni niega del todo la teoría de que cualquier obra de crítica estalinista estaba necesariamente condenada por parte del gobierno oficial. Libros como el de Stajner, por su ambigüedad, entraban en el limbo de los indefinidos, lo cual no pasaba con las obras que ya mencionamos que tenían como enfoque principal un discurso anti-titoísta evidente. Si nos fijamos de nuevo en las citas de los críticos que alababan el hecho de que se hablara de un tema polémico –como eran los crímenes organizados en nombre de una ideología muy parecida a la yugoslava–, veremos que prudentemente se mantenían en el terreno de los ejemplos soviéticos. La *Tumba* se leía junto a las declaraciones de su autor que se consideraba escritor yugoslavo y que rechazaba definirse de otra forma (cosa muy entendible por parte de una persona cuyo fondo genealógico fue tan variado y que prefería definirse por sus antecedentes literarios). Podían asumir las corrientes nacionalistas como defensa del sistema del momento (Mihailović critica precisamente esta parte de su discurso antinacionalista), mientras que las corrientes dominantes comunistas lo podían haber interpretado de forma parecida al caso del libro de Solzhenitsin, como crítica disfrazada del sistema comunista yugoslavo. Si a todo esto le

añadimos la tendencia de una perseverancia en lo establecido, contra las reformas que amenazaban con acabar con la utopía yugoslava, la constante amenaza de asimilación por parte de la Unión Soviética con la que Yugoslavia seguía manteniendo una relación política crucial, en suma, el ambiente en el que aparece la *Tumba* se podría definir –siendo suaves– como problemático.

### 8.3. Un drama en cuatro actos y un epílogo

Lo que siguió después de la publicación de la *Tumba* se podría describir como un drama clásico, no solo por sus actos claramente definidos, sino también por los antagonismos y tramas que habían surgido a partir de la publicación de un único libro. Los dos «bandos» enfrentados, cada uno con su propia ideología literaria, aportaron una serie de personajes, actos y hechos sumamente opuestos. Traiciones, intereses, juegos de poder, todos los elementos de una obra dramática clásica estuvieron en lo que más tarde se definiría como «la polémica literaria más grande de la posguerra en Yugoslavia» (*Anatomía*: 7). Lejos de que este fuera el único drama que ocurrió entre los literarios<sup>137</sup>, por la cantidad de personajes implicados, su duración y su epílogo dejó una huella muy profunda en la historia literaria yugoslava.

Visto desde perspectivas diferentes, el conflicto creado alrededor de la *Tumba* tuvo dos tipos de motivaciones: una literaria y otra ideológica. Aunque ciertos aspectos de esta polémica en el sentido literario están realmente obsoletos hoy en día, nos parece sumamente importante plantearlos aquí, no solo por su efecto en las futuras lecturas de la obra de Danilo

---

<sup>137</sup> Por ejemplo, a finales de siglo XX presenciábamos la discusión entre poetas como Laza Kostić y Jovan Jovanović Zmaj, en el libro *Knjiga o Zmaju* (*Libro sobre Zmaj*, 1902) en el que Kostić criticaba no solo un tipo de poesía que sucumbió ante un tipo de literatura comprometida, una poesía pragmática, racional, utilitaria, sino también un público que no tenía suficiente conocimiento para reconocer una poesía verdadera de una generación que tenía como su objetivo cambiar el mundo (Deretić 1983: 775).

O el caso de *Moj obračun s njima* (*Mi balance de ellos*, 1932) en el que Miroslav Krleža se enfrentó con la crítica teatral de Zagreb en un estudio que finalmente superó los límites de un simple análisis y presentó las bases de un nuevo entendimiento del arte.

También encontramos la polémica que surgió entre el poeta modernista Vladislav Petković Dis con el crítico literario realista más importante de la época: Jovan Skerlić (y cuya herencia crítica Kiš despreció muchas veces en sus escritos). Skerlić acusó al joven poeta de escribir una poesía demasiado «negativa, enfermiza y negra» (Deretić 1983: 995-998). De hecho numerosos estudiosos de Kiš han dedicado una parte de análisis precisamente a la relación de estas polémicas. Así hoy en día contamos con los estudios de Milanov que compara la importancia, el tono, las causas y las repercusiones que tuvieron el *Libro sobre Zmaj* y *Anatomía* (Milanov 2009) y con el texto de Bošković que sigue la analogía ideológica y literaria entre Kiš y Krleža, apoyándose en gran parte en los dos libros polémicos de los autores (Bošković 2009).

Kiš, sino también por el cambio de dirección por el que optó una crítica en parte muy abierta y actualizada de los años sesenta.

Así, en esta trama distinguimos el primer acto de la presentación del conflicto dramático. Siguiendo su propia costumbre, Kiš anticipó las posibles interpretaciones de la *Tumba* en un primer texto, «Choque frontal», en el que no solo repasaba algunos de sus postulados literarios más importantes, sino que se enfrentaba anticipadamente a la posible problemática estructural, formal, que su nuevo libro podría causar. A pesar de que las primeras impresiones sobre el libro habían sido sumamente positivas, alabadas por su tema, su procedimiento y su audacia, la tensión empezó a crearse una vez empezaron a rondar las ideas de un posible plagio por parte de Kiš en los círculos literarios de la época. En ellas no solo se ponía en duda el último libro del autor, sino su corpus en conjunto. Como respuesta a esas implicaciones no oficiales, salieron los primeros textos en la prensa y en las revistas diarias que «defendían» la poética del autor por anticipado, presuponiendo el comienzo de una acusación de plagio. Empezaron a salir nombres de personas implicadas en los «cotilleos del mundillo».

De este modo el segundo acto de esta acción dramática empezaría con el primer texto oficial, que institucionalizó la polémica. En la revista de Zagreb *Oklo*, que salió en noviembre de 1976, unos meses después de la publicación de la *Tumba*, Dragoljub Golubović (1976a), periodista de la revista belgradense *Duga*, publicó el texto titulado «Ogrlica od tuđih bisera» («Un collar de perlas robadas»). El título –ilustrativo– indicaba la orientación del texto que por su naturaleza, tono y forma parecía ser una reseña del libro. El desarrollo del conflicto, que más tarde llevará la trama hasta su clímax, estuvo en la respuesta que Kiš (1976a) escribió para el mismo número de la revista, titulada «Niska od niskih pobuda» («Una cadena de espuelas bajas»), en la que respondió a algunas de las acusaciones más graves escritas en el artículo de Golubović. En este par de artículos que los dos personajes intercambiaron entre ellos, acaba el segundo acto.

Al contrario de lo que se esperaría en este caso, el clímax del tercer acto no estuvo en el conflicto directo entre los dos participantes antagonizados, sino en la reacción que este enfrentamiento provocó en ambos bandos. Es decir, en la recepción de los artículos. Tanto Golubović como Kiš, desaparecieron del escenario, que ocuparon los representantes más importantes del pensamiento literario, teórico y social, al igual que cronistas y comentaristas

de casi todas las regiones de Yugoslavia. El clímax finalizó con la otorgación del premio *Ivan Goran Kovačić* a Kiš, en 1977, por el mejor libro del año.

El desenlace del cuarto acto, que proporcionaría la resolución de la trama de esta obra dramática, lo tenemos en las dos formas dominantes de todo este proceso: literaria y judicial. La publicación del libro *Lección de anatomía* en 1978 se encargó del desenlace literario y teórico de la trama, mientras que la denuncia de calumnias y delitos contra el honor iniciada por parte de Golubović en contra de Kiš acabó con el veredicto liberador de Kiš, el día 22 de marzo de 1979. Este proceso judicial fue quizás, a pesar de su connotación obviamente negativa, un fin digno de los procedimientos borgianos.

Apoyado en todo el proceso, el epílogo de este drama está en la tercera etapa de la recepción de la obra de Kiš. Sus consecuencias y sus ecos han tenido hasta el día de hoy un efecto importante tanto en la recepción de la obra de Kiš como en el desarrollo del pensamiento literario que, como este «Čardak ni na nebu ni na zemlji»,<sup>138</sup> ha seguido levitando entre la poética y la política.

### **8.3.1. Primer acto: Las primeras impresiones**

Si bien la primera fase en la recepción de Kiš, debido a la reciente aparición del autor, la hemos podido recorrer de una manera más general y cronológica, a esta segunda fase nos enfrentaremos desde el desglose de los momentos claves en su desarrollo.

Las primeras impresiones de la obra más polémica de Kiš fueron extraordinarias. Los críticos alababan este cambio temático que retomaba Kiš y la obra tenía una excelente recepción tanto en Zagreb como en Belgrado.

Así, Predrag Matvejević (1976) comenzó una serie de críticas halagadoras en la revista *NIN*, pocos días después de la aparición de la obra, constatando que la *Tumba* había atraído la atención poco habitual de la crítica y del público no solo por su autor, sino también por su tema comprometido. El procedimiento de aunar siete historias autónomas, que formaban una

---

<sup>138</sup> «El palacio ni en el cielo ni en la tierra», el cuento popular serbio que cuenta la historia del joven príncipe que para liberar a su hermana cautiva tiene que acceder a un castillo que está levitando entre el cielo y la tierra, protegido por el dragón, sacrificando su caballo y exponiéndose a un gran peligro (Karadžić 1853).

especie de *nouveau roman*, ya había sido anunciado por Kiš en sus escritos; para cualquier análisis de este tipo hay que recurrir a ellos. En este texto principalmente, Matvejević abrió el melón de la problemática de la época:

Ovi podaci navode na jedno načelno pitanje koje često postavljamo, a obično ostaje bez odgovora: zašto naša književnost zaobilazi važne suvremene i aktualne teme? Zašto memoarska svjedočanstva ili pak historiografska publicistika neusporedivo lakše prelaze onaj prag preko kojeg tzv. *umjetničkoj književnosti* nije lako preći bez rizika da izazove različite vrste slučajeva (Matvejević 1976: 21).<sup>139</sup>

A pesar de que el mismo Matvejević intentó responder a esta cuestión relacionándola con la crítica social y la crítica literaria, con esta pregunta se abrió la cuestión de la responsabilidad ética del escritor, cuestión que quizás no fue en un principio trascendental para la recepción de Kiš, pero que sin duda se convirtió en ello más adelante. Todo esto por una pregunta bastante simple: ¿cuáles son para Matvejević esas preguntas actuales? ¿Hablar de los campos de concentración estalinistas en los años setenta en la Yugoslavia de Tito, que había roto con el estalinismo hacía casi treinta años? ¿O, sin embargo, en la sociedad comunista yugoslava, en el estalinismo o en cualquier relación con la Unión Soviética todavía se entendía como relación binaria nazismo-comunismo, mal-bien, blanco-negro, y a partir de ahí que criticar el estalinismo significaba criticar el propio comunismo yugoslavo? ¿Hablar de temas actuales no significaba hablar directamente de cuestiones problemáticas como podían ser los campos de concentración yugoslavos? Es en esta pregunta donde se esconde una parte de la recepción de aquel momento y la actual de la obra de Kiš, que resucitó todas estas cuestiones y, más allá de esto, le aseguró un lugar en la historia contemporánea.

En la misma reseña Matvejević se centraba en que la *Tumba* no conllevaba generalizaciones ni vulgares tendencias políticas y no representaba una culpa colectiva. En la línea de las indicaciones de Kiš, analizó el papel de los judíos rebeldes como «esa sal de la rebelión en una Europa nacionalista, burguesa que despertaba la consciencia de los humillados y los ofendidos, viendo su salvación en un cambio revolucionario del mundo». Aparte de su función socio-literaria, Matvejević insistió en que estéticamente la obra traía

---

<sup>139</sup> «Estos datos llevan a una pregunta principal que muy a menudo formulamos, pero que normalmente se queda sin respuesta: ¿por qué nuestra literatura circunvala los temas contemporáneos y actuales importantes? ¿Por qué los testimonios en forma de memorias o las publicaciones historiográficas cruzan ese camino de una manera incomparablemente más fácil que la “literatura artística”, para la cual es tan difícil hacer lo mismo sin riesgo de provocar cualquier tipo de asuntos cuestionables?»



unas innovaciones estilísticas pocas veces vistas en la literatura nacional: economía estilística tan diferente de esta multitud de adjetivos que cargan nuestra literatura, documentos históricos usados para conseguir un efecto de objetividad, y una brillante distinción entre *faction* y *fiction*. Apoyado en Borges, Kiš no seguía su manierismo, sino que los testimonios reales se usaban de manera muy original, como «materia prima» que se perfilaba a través de «ejercicios de estilo».

Aparte de esa extática reseña de Matvejević, los artículos que salieron inmediatamente después de la publicación de la *Tumba* fueron sumamente positivos. En ellos se alababa tanto el nuevo procedimiento documentalista de Kiš como su atrevimiento respecto al tema elegido. Según esas primeras opiniones, ya era el momento de enfrentarse a los temas del momento en un contexto literario: «*Grobnica za Borisa Davidoviča* za naše književne i duhovne prilike zaista je neuobičajena, ali iznad svega značajna i dobra knjiga» (Nedić 1976: 36)<sup>140</sup>.

*Grobnica* jedna od potrebnih knjiga našeg vremena, umetničko je uobličavanje tematike nasilja nad čovekom u ime slepe dogme, onih događaja do suludosti neverovatnih, a do neverovanja istinitih koje tako dobro znamo iz memoarske literature bivših stanovnika Ljubjanke i Kolime i ostalih Noriljska. (Orlović 1977: 11).<sup>141</sup>

*Grobnica za Borisa Davidoviča* je briljantno napisana knjiga koja će, verujemo, svakog čitaoca izležiti od eventualne lenosti (Milidragović 1976: 38).<sup>142</sup>

Prvi put u našoj literaturi čitamo tako prizore, poznate nam isključivo iz anti-staljinističke dokumentaristike, a ne može se dovoljno naglasiti s koliko je fine i gorke ironije Kiš složio svoje priče, izbjegavajući bilo kakvu deklarativnost (Mandić 1976: 26).<sup>143</sup>

Čak bismo ustvrdili da je *Grobnica za Borisa Davidoviča* jedna od zanimljivijih knjiga koje su se pojavile u nas posljednjih nekoliko godina. Dijelom tu zanimljivost Kiš zasigurno duguje i

---

<sup>140</sup> «Una tumba para Boris Davidovich, para nuestras circunstancias espirituales y literarias, es un libro realmente peculiar, pero por encima de todo es un libro significativo y bueno.»

<sup>141</sup> «La *Tumba* es uno de los libros necesarios de nuestro tiempo, una formación artística del tema de la violencia hacia el hombre en nombre de un dogma ciego, de aquellos acontecimientos inimaginablemente increíbles e increíblemente verdaderos que conocemos tan bien de la literatura de memorias de los antiguos habitantes de Lubianka y Kolima y demás Norilks».

<sup>142</sup> «Una tumba para Boris Davidovich es un libro escrito de una manera brillante que, creemos, curará a cualquier lector de su eventual pereza.»

<sup>143</sup> «Por primera vez en nuestra literatura leemos de esta manera representaciones que nos son familiares solo por los escritos documentales anti-estalinistas y no se puede destacar lo suficiente con cuánta ironía amarga y fina Kiš junta sus historias, evitando cualquier tipo de declaración».

aktualizacijskom potencijalu teme: doba čistki za našeg je čitatelja izvanredno zanimljivo (Visković 1976: 31).<sup>144</sup>

En un par de decenas de artículos publicados en los primeros meses posteriores a la publicación de la *Tumba*, los enfoques críticos se apoyaron en gran medida en las interpretaciones proporcionadas por parte del autor en su texto para la revista *Savremenik*. La superación de la aplicación de un procedimiento documentalista, el ejemplo supremo de una distinción entre *faction* y *fiction* y la creación de la «no prosa» se vieron de nuevo como elementos formales avanzados y una importante nueva tendencia hacia las narrativas modernas (Mirković, 1976; Nedić, 1976; Mandić 1976). Sin embargo, el cambio de registro literario no llamó tanto la atención de los críticos como el cambio de tema y una fuerte inclinación hacia el compromiso político-ideológico. Se habló de la halagadora insistencia en la verdad, la verosimilitud y la autenticidad por parte el autor (Mirković, 1976) y de un libro lleno de madurez artística que se apoyaba en la responsabilidad moral de la literatura (Srećković, 1976). El tema del destino del hombre en una sociedad en la que dominaba un poder político alienante (Mikić, 1976) atrajo un enorme interés de los críticos, que vieron en esta obra de Kiš la implicación ética que se esperaba de los intelectuales de la época. Se estimaba especialmente la capacidad de los escritores de prosa que, gracias a la acción de los personajes, crean un mundo ficticio; a pesar de que puedan influir en la sensibilidad del lector, le permiten posicionarse como un observador externo de los hechos. La *Tumba* se veía como un libro sobre la destrucción de la humanidad al mismo tiempo que significaba la defensa de los valores humanos amenazados, que propagaba un enfrentamiento con el dogma en todos sus aspectos históricos e ideológicos (Zorić, 1976).

Como hemos podido ver en las referencias citadas desde los artículos de la época, se insistía mucho en la necesidad de una elaboración literaria de temas «actuales» problemáticos. Esto seguramente se debió a que una parte del aparato crítico estaba cansado del «quietismo literario» que vino después de la guerra y que no prometía remover cuestiones difíciles de su tiempo. Tal y como indicamos, en las obras previas de Kiš la innovación se basaba antes en el plano de la forma literaria que en el plano de una denuncia política más concreta. Este cambio de enfoque fue más que bien recibido por los críticos de la época. Si

---

<sup>144</sup> «Incluso podríamos constatar que *Una tumba para Boris Davidovich* es uno de los libros más interesantes que ha aparecido en estos últimos años en nuestro entorno. Por una parte, ese interés de Kiš seguramente se debe al potencial de actualización del tema: la época de las limpiezas es para nuestro lector sumamente interesante.»

solo observamos rápidamente algunos de los comentarios más frecuentes, veremos que las alabanzas por el atrevimiento de Kiš iban dirigidas precisamente a su elección de un tema «actual». Juzgando por las palabras del propio Kiš, quien dejó clara la razón por la que emprendió el camino de un libro «comisario» en el sentido koestleriano de la palabra, este cambio se debía a una necesidad ética más que literaria.

Por otra parte, la *Tumba* seguía atrayendo la atención de los críticos, no solo por su tema, sino también por su muy peculiar entendimiento borgiano. Durante los años setenta, muchos escritores se apoyaban en el modelo del autor argentino y en su manierismo, porque ahí veían un modo de huida perfecta de la realidad. Sin embargo, tal y como explicaba Velimir Visković en su análisis de la *Tumba* para la revista *Oko*, Kiš superaba por completo ese acercamiento simplificado para seguir al modelo borgiano de una manera muy diferente. Sin embargo, en esta crítica es donde por primera vez se hicieron ciertas referencias al tema problemático de la adquisición de un sistema existente. Fijémonos en las palabras del crítico:

Najnovija knjiga Danila Kiša zahvalno je štivo za svakog proučavatelja sklona komparativizmu. Brzopleto prosuđujući, moglo bi se reći da je zbirka Grobnica za Borisa Davidoviča čak i ne previše slobodan prijevod nekog Borgesovog djela (Visković 1976: 29).<sup>145</sup>

Sin embargo concluye:

Možda je moguće da se pisac nekritički koristi modelom pripovijedanja popularnim i u nas (osobito u hrvatskih mladih pisaca i u nekih srpskih pisaca srednje generacije), ali skloniji smo sudu da se Kiš svjesno koristi rečenim modelom ne zato da nas fascinira nečim što nije njegovo, nego zato da bi iskoristio veliki potencijal tog modela pripovijedanja primjenjujući ga na relativno novu tematiku i obogaćujući ga novim vrijednostima (Visković 1976: 31).<sup>146</sup>

Aparte de que este tipo de crítica, que se apoyaba enormemente en las propias palabras de Kiš, se convirtió casi en una constante, también nos informa sobre la convicción literaria de Kiš el hecho de que en *Anatomía* el autor no tuvo misericordia ni siquiera con aquellos

---

<sup>145</sup> «El nuevo libro de Danilo Kiš es una lectura interesante para cualquier estudioso que tenga tendencias hacia el comparatismo. Juzgando rápidamente, incluso se podría decir que el libro de cuentos *Una tumba para Boris Davidovich* es una traducción no tan libre de alguna obra de Borges».

<sup>146</sup> «Quizás es posible que el escritor use un modelo de la narración muy popular en nuestro entorno (especialmente en el caso de los escritores jóvenes croatas y en el caso de algunos escritores serbios de generación media) de una manera poco crítica, pero somos más propensos a la opinión de que Kiš usa conscientemente el modelo mencionado, no para fascinarnos con algo que no es suyo, sino para aprovechar el gran potencial de este modelo de narración aplicándolo dentro de una temática relativamente nueva y enriqueciéndola con nuevos valores».

críticos que le apoyaron. Kiš condenó con determinación el reduccionismo de los críticos, incluso de los que disfrutaban de algún tipo de conocimiento básico:

En esencia, es este mismo reduccionismo el que lleva, pese al saber y a la habilidad, a ese otro crítico a «mencionar» a Borges con motivo de *Una tumba para B.D.*, y reduce el libro a Borges por esa simple operación del *pensamiento, como si el libro estuviera contenido en Borges todo entero* (o cuando reduce a Faulkner el libro de Kovač *Ruganje s dušom* (*Burla del alma*) (*Anatomía*: 208).

Kiš continuó en su línea, incidiendo en lo que la crítica había ignorado por su falta de preparación:

En lo que la crítica no se fijó en *Una tumba para B.D.*, por mucho que eso, a mi parecer fuera evidente, es en el hecho de que en el libro ciertos procedimientos técnicos «borgianos» se aplicaron a materiales aparentemente poco apropiados para el método borgiano: en fábulas de relevancia histórica, incluso política, y que el solipsismo y la intemporalidad metafísica de Borges (como programa) son reemplazados aquí por ese carácter histórico y político, creando así, en cierta manera y en mi modesta opinión, una novedosa aproximación literaria a la realidad (*Anatomía*: 126).

Incluso «esos otros críticos» que, según la opinión de Kiš, no eran completos ignorantes no sabían enfrentarse como era debido a la obra en sí. Sin querer anticipar algunas conclusiones, mencionaremos que los seguidores de Kiš que fueron atacados por el propio autor tuvieron reacciones muy diferentes.

### ***Los cotilleos del mundillo literario***

Como suele pasar en los mundillos literarios, el libro de Kiš, después de su extraordinaria recepción inicial, tampoco pasó desapercibido entre algunos escritores y periodistas que no vieron con buenos ojos algunas partes del libro que indicaban que la originalidad de la obra se veía comprometida. El hecho de que en un estudio sobre la recepción escrita de la obra de Danilo Kiš estemos contemplando siquiera hablar de los «cotilleos» entre los miembros del círculo literario de Belgrado de los años setenta se debe a que a la respuesta de los seguidores de Kiš se vio reflejada en las revistas y los periódicos de la época sin que realmente apareciera ningún texto acusatorio. Así, Božidar Miliodragović (1976), que estaba muy activo respecto a la recepción de la obra de Kiš en la primera etapa, respondió a esos cotilleos indicando que este tipo de acciones se «planifican con un objetivo»; no era casual, insistía Miliodragović, que aparecieran precisamente «en el momento en el que

el jurado decide sobre un premio prestigioso (*Premio Andrić*)», puesto que según muchos críticos ya estaba orientado hacia Kiš. El crítico Janez Poldá (1976), para la revista *Student*, incluso empezó a concretar las informaciones y a dar nombres de los que acusaban a Kiš de plagio a sus espaldas en el *Klub književnika*<sup>147</sup>. De este modo, por primera vez se mencionó el nombre del escritor Miodrag Bulatović, en relación con la desacreditación de Danilo Kiš y su idea de que el libro entero era un plagio y de que esa información estaba también promovida por un periodista cuya tarea era encargarse de que todos los círculos literarios se enteraran de que había algo sospechoso con el nuevo libro de Kiš. Para ilustrar la situación del momento, Poldá citaba a Krleža y su opinión sobre la inteligencia literaria de 1927, que ilustra de manera muy profética el drama creado:

Kada se jednog dana pojavi naš Gogolj, svi će ga popljuvati. (...) a kada se taj 'umetnički izraz naše sredine' bude jednog dana pojavio na horizontu, svi će naši ljudi i lijevo i desno urlati da je to laž, pamflet, izmišljotina, da smo mi tako odvratni, glupi i smiješni (Poldá 1976: 27).<sup>148</sup>

Bogdan Tirnanić (1976), el crítico que ya se había posicionado como admirador y seguidor de Kiš en sus obras anteriores, constató, para la revista *Književna reč*, que el escándalo que estaba a punto de estallar era solo una señal de que «alguien había sido nominado para algún premio». Según Tirnanić, en el momento en que se escuchaba que «algún artista es trotskista, agente de la CIA, homosexual, judío o negro, o todo a la vez» se trataba de una recomendación inmediata para leer ese libro o ver esa película.

### 8.3.2. Segundo acto: Las primeras acusaciones

Seis meses después de la publicación del libro y tres meses después de las primeras indicaciones codificadas, salió el primer artículo en el que directamente se acusaba al autor de haber plagiado más de un libro. Tanto en *Anatomía* como en numerosos libros en los que se juntaban las cartas intercambiadas entre los escritores de la época, podemos encontrar versiones diferentes de lo que había estado ocurriendo en esos momentos, los finales de los años setenta, en los círculos literarios belgradenses. Como nuestro objetivo es analizar una

---

<sup>147</sup> El restaurante que frecuentaban todos los intelectuales de la época, ubicado en el centro de Belgrado. En algunas referencias aparece como «Francuska, 7», que es la dirección del sitio.

<sup>148</sup> «Cuando un día aparezca nuestro Gogol, todo el mundo lo machacará (...), cuando aparezca esa “expresión artística de nuestro entorno” en el horizonte, todo el mundo le dirá que es una mentira, un panfleto, una patraña. Somos tan asquerosos, tontos y estúpidos.»

recepción crítica concreta, nos mantendremos en el ámbito de los estudios, los artículos y las reseñas publicadas en las revistas de la época. Las cartas y los textos publicados póstumamente nos han servido de referente emocional y contextual, pero no argumental para un estudio de este tipo. Por otro lado, debido a su carácter subjetivo personal, las interpretaciones de mismos hechos se narran de maneras muy diferentes dependiendo del autor. La correspondencia entre los autores de la época publicada en la mayoría de los casos póstumamente en los libros como *Borislav Pekić, Korespondencija kao život*, (Pekić: 2002) o *Knjiga Pisama 1992 – 1995* (Kovač, David: 2008), *Iz Prepiske* (COR.: 2005) o incluso *Crveno i plavo* (Mihailović: 2001), tienen una función contextual valiosa que, además, como por otro lado era de esperar, hirió varias susceptibilidades.<sup>149</sup> Sin embargo, nos parece interesante hacer un pequeño resumen de los acontecimientos no literarios que han precedido a la publicación del primer artículo de Golubović.

Al parecer, en una reunión de la redacción de la revista belgradense *Duga*, en la que estaban presentes Borislav Mihajlović Mihiz –uno de los críticos más importantes de la época–; el editor de la revista *Duga* –Velimir Vesović–; Branislav Crnčević, un escritor y crítico famoso que también estaba encargado de edición en la misma revista, y Dragoslav Mihailović, se tenía que decidir si se publicaba o no el artículo del periodista y colaborador de la revista en la que a Kiš se le acusaba de plagio (Golubović, 1976a). Y mientras todos estaban de acuerdo con que las acusaciones de plagio no tenían ninguna base teórica –dato importante desde un punto de vista teórico-literario–, se planteaban la posibilidad de publicar dicho artículo por su posible interés comercial y porque, al fin y al cabo, se trataba de uno de sus propios periodistas. Después de plantear las posibilidades y por recomendación de la esposa de Mihiz, que en ese momento estaba presente, y de Dragoslav Mihailović, decidieron no publicar un artículo como este, sino llamar y avisar a Kiš sobre toda la cuestión. La versión de los hechos que encontramos en el libro de Mihailović, *Crveno i plavo*, describe un Kiš desquiciado, que al enterarse de que la trama estaba planeándose desde hacía tiempo, les acusaba a todos los presentes de «comunistas» que no tenían ningún derecho moral ni literario de juzgar su obra (Mihailović 2001: 37-38).

---

<sup>149</sup> Cuando después de la muerte de Borislav Pekić, su mujer Ljiljana publicó las cartas que el autor había intercambiado, entre muchos otros, con Dragoslav Mihailović, se verá claramente que el autor creía que la paranoia de Kiš había llegado demasiado lejos y que sus acusaciones anti-nacionalistas convenían al dogma comunista antes que criticarlo. Sin embargo, Kiš nunca escribió en contra de Mihailović, aunque la relación entre los dos no volvió a repararse. De las cartas de Pekić y Mihailović se deduce que Kiš había tomado las acusaciones de plagio demasiado personalmente y que esto había afectado su vida después de esta obra (Pekić 2002: 355).

El desagradable acontecimiento cayó en el olvido hasta la publicación de ese mismo artículo, «Ogrlica od tuđih bisera» («Un collar de perlas robadas», 1976) en una revista de Zagreb: *Oko*. En el momento en el que salió este texto, Borislav Pekić, con el que Kiš tenía el acuerdo de no participar en reseñas ni artículos literarios, insistió en que Mihailović escribiera un texto defendiendo al autor. Aunque Mihailović escribió ese texto, que por su contenido no se distinguía demasiado de los textos que saldrían después en defensa del libro de Kiš, finalmente retiró su publicación y se mantuvo aislado de toda la disputa (Mihailović 2001: 41-48). Lo que podremos ver de la correspondencia entre estos autores, y más tarde de la descripción de estos hechos publicada por Kiš en *Anatomía*, es que Kiš sabía todo antes del escándalo de *Duga*: al hablar con su traductor, y traductor de muchos autores yugoslavos de la época –Jean Descat–, sobre los procedimientos usados en la *Tumba*, este empezó a sospechar de que, por la cantidad de material «prestado» del que le hablaba Kiš, su libro podría considerarse incluso una copia. Según Kiš, esta información la compartió con dos escritores, Miodrag Bulatović y Branimir Šćepanović, que en su ignorancia y/o malicia aprovecharían esta información para emprender el camino hacia la persecución contra el autor (*Anatomía*: 18-19). Miodrag Bulatović, al que Dragoslav Mihailović definió como «espíritu malévolo de la literatura serbia que en ella no conspiraba solo en contra del que no conocía» (Mihailović 2001: 40), era el famoso *l'enfant terrible* de la literatura yugoslava; no fue una gran sorpresa. Aunque el hecho de que fuera precisamente Bulatović quien incentivara a Golubović a empezar con la acusación de plagio que podemos encontrar en todos los escritos de Kiš, nunca lo podremos comprobar. Lo único seguro fue que los bandos ya estaban creados y que el drama podía empezar.

Un dato curioso es que Dragoljub Golubović, antes del famoso artículo, no había escrito nada sobre Kiš. Sin embargo, este texto en concreto se abrió con unas afirmaciones bastante problemáticas. Así, definía la obra de Kiš como literatura imitadora que se entretejía con párrafos enteros de escritores famosos y que esto se proclamaba como una expresión artística propia. Esto ya no era una cuestión de expertos, sino de la opinión pública, en la que cualquier lector mínimamente comprometido no podía quedarse indiferente. Además, citando a Visković, que anteriormente había escrito una reseña sobre la relación de procedimiento de Kiš y Borges, afirmó que la *Tumba* era una traducción libre de Borges, a pesar de todo lo que dijeran los defensores (Golubović 1976a: 43). Según él, las reconstrucciones de las experiencias de otras personas crean en los lectores la sensación de reconocimiento de vidas ya descritas en otros libros (se refiere al citado libro de Stajner, que Kiš ya había definido

como fuente de material primario): «o sudbini revolucionara koji završavaju život “pod udarom bezumnog staljinističkog sumnjičenja i nasilja”, i to isključivo “Jevreja-pobunjenika”» (Golubović 1976a: 43).<sup>150</sup> Cuando se unen estos ejemplos a la historia de la persecución de los judíos en el siglo XIV, «el público lector ya no sabe ni quién es quién ni qué es qué». Además, según Golubović, otro pecado de Kiš fue no citar las fuentes que usaba para sus descripciones: en vez de citar a Joyce, Kiš hablaba de un «doble de Dedalus» y a él le atribuía equivocadamente la descripción de Irlanda. Además, la fábula retomada del libro sobre el estalinismo de Roy Medvedev, para la creación del cuento titular «Una tumba para Boris Davidovich», sería imperdonable y no se podría justificar como «forma artística de transposición», ya que en algunos casos se trataba de citas enteras retomadas del libro de Medvedev. Su gran error, insistía Golubović, era «subestimar el entorno al que dirige su obra» pensando que el público lector no reconocería las partes retomadas de la historia del arte ruso, escrita por un francés, y que por eso no ponía entre comillas los párrafos retomados de Louis Réau para la descripción de la iglesia de Kiev de Santa Sofía. (Aunque, en la *Buhardilla*, Kiš se aprovechara del mismo tipo de procedimiento cuando citaba en forma de dialogo de sus personajes partes enteras de *La montaña mágica*, de Mann). Con todo lo dicho, Golubović acababa su artículo en un tono casi compasivo diciendo que con su texto no se lanzaba la sospecha sobre todo el libro de Kiš o sobre conjunto de su corpus, pero «si dos de siete cuentos de este libros son collares de perlas robadas, nos quedamos preguntando: ¿cómo podemos fiarnos de la originalidad de otros cuentos?».

A pesar de un tono bastante informal y, ya podemos decir, obsoleto de una crítica como la de Golubović, este texto puso sin embargo sobre la mesa algunas cuestiones claves de la sensibilidad literaria del momento e indicó algunas de las preocupaciones literarias desde las cuales orientaba su punto de vista. Después de pasar por los pequeños, pero seguros avances de los años sesenta en la crítica literaria, se podía contemplar un cierto retroceso en la visión de la literatura que presentaba Golubović. Había varios puntos por los que este texto destacaba entre la multitud de tantos escritos sobre el conjunto de la obra de Kiš, pero dos de ellos marcarían definitivamente una tendencia en la polémica que estaba a punto de estallar.

La cuestión de la originalidad y la autenticidad era una de las obsesiones más comunes de la época. Fue precisamente desde este punto desde el cual muchos críticos de Kiš

---

<sup>150</sup> «Sobre el destino de los revolucionarios que acaban sus vidas “bajo el golpe de la sospecha y violencia estalinista desquiciada” y exclusivamente “judíos-rebeldes”».



desecharon la validez de la *Tumba*. El problema esencial entre este malentendido literario de la idea de la originalidad estaría, de nuevo, en el punto de vista de su recepción. Lo que para Kiš representaba la forma auténtica, un procedimiento que se opone a su modelo y crea un contra-ejemplo del libro original, para una parte de los críticos de la época era exclusivamente la originalidad de la fábula, la autenticidad temática. En el caso concreto de la *Tumba*, este conflicto casi tiene una justificación todavía más lógica, ya que era el propio autor quien insistía en la importancia de la elección temática del libro. Por otro lado, este texto abre la pregunta del receptor, del lector de la obra de Kiš que no sabe «ni quién es quién, ni qué es qué». El problema de basar una crítica literaria en dos conceptos tan relativos como son la originalidad y la opinión del público lector orientaría de cierta manera la línea de los ataques.

Un ejemplo paradigmático de este problema de la originalidad lo encontramos en el caso del crítico Božidar Miliodragović, quien después de varios artículos muy positivos sobre la obra de Kiš («la obra que cura de la eventual pereza a cualquier lector»; «casi no existe una expresión tan concentrada, ni un estilo más telegráfico –incluso Hemingway podría envidiarle a Kiš» (Miliodragović, 1976: 38), rectificó su opinión sobre la falacia de la acusación de plagio cuando vio que Kiš le consideraba, en *Anatomía*, responsable de ser uno de los iniciadores de la polémica. Así Miliodragović (1978) aseguró que después de leer el libro de Karlo Stajner, *Siete mil días en Siberia*, encontró todos los elementos más importantes para la fábula y el *siuzhet* de los cuentos de la *Tumba*, y de ahí concluyó que Kiš estaba completamente desprovisto de la condición más importante para la creación de una obra literaria auténtica: su imaginación creadora no existía. La diferencia de uso de la materia histórica para la creación literaria, en las novelas de Andrić o de Tomas Mann, estaba en que los residuos del estalinismo estaban muy frescos y las historias reales eran mucho más interesantes que las novelas sobre ellos (1978: 229). Este tipo de argumentación abría la posibilidad de que las acusaciones contra Kiš en su época no hubieran sido provocadas exclusivamente por razones ideológicas, tal y como indicaba Kiš en su *Anatomía*<sup>151</sup>, sino que realmente existía una convicción literaria que consideraba los postulados poéticos de Kiš un plagio. La razón por la cual consideramos necesario resumir este debate basándonos en los textos críticos publicados sobre el tema está en que la visión desde fuera será de cierto modo

---

<sup>151</sup> Escribió un libro contra las purgas de Stalin, la crítica comunista se vio provocada y quiso eliminar una obra así o, por otro lado, el texto contra el nacionalismo publicado en 1973 hería la sensibilidad de la ola nacionalista creciente que se sentía provocada y se unía a la purga de los comunistas contra Kiš.

diferente de la visión desde el interior del propio Kiš. Por eso, usaremos este libro como referente de las respuestas correspondientes que proporcionó el autor (y que además está disponible en la versión traducida al español), pero nuestro enfoque principal seguirá partiendo del aparato crítico.

Danilo Kiš (1976a) escribió su respuesta en el mismo número de la revista *Oko*, analizando uno a uno el enfoque problemático del texto de Golubović. En un tono sumamente irónico, Kiš defendió su poética y su libro ante un periodista que no era ni crítico ni historiador literario, sino, según las propias palabras de Golubović: «un guardián de las particularidades de las culturas nacionales». Kiš juzgó además con mucho ímpetu la sospecha de un antisemitismo posible (que todos los rebeldes son judíos) y acabó su texto acusándole de ser un mensajero de los que habían preferido mantener sus caras en el anonimato. Además Kiš, en un tono muy sarcástico, sacó del apodo de Golubović su nueva denominación: «*pig*»<sup>152</sup>. El tono sumamente despreciativo del texto de Kiš se debió sin duda alguna a la baja consideración que tenía del autor. Sin querer darle importancia ni dignidad a las respuestas, posiblemente la intención de Kiš era reducir toda esta pelea a su máximo absurdo. Como era de esperar por esta faceta del texto de Kiš, Golubović (1976b) aprovechó para señalar que Kiš no mostraba ningún respeto hacia su rival literario y que por falta de los elementos básicos de una buena conducta, cualquier discusión con él se volvía imposible. Golubović afirmaba que Kiš insistía en presentarse como una víctima de enemigos inventados y en su cólera aludió, incluso, al antisemitismo: y obviamente se equivocó de país.

Aportando los textos de las obras indicadas, de las que Kiš retomaba partes enteras, Golubović acababa preguntándose: cuando un escritor escribe así, ¿me pregunto de quién es entonces ese lenguaje bueno y bonito de sus libros?

Kiš (1976b) cerró finalmente esta disputa con los adversarios constatando que no caería en el juego de la difamación –un poco tarde para ello, en nuestra opinión–, pero tampoco le daría más atención de la que se merecía «una persona mentirosa, ignorante y mercenaria» como Golubović. Sus explicaciones teóricas las dejaría para los que realmente se merecían este tipo de explicaciones.

---

<sup>152</sup> Golub de Golubović, en serbio, significa «paloma» (*pigeon* en francés). En tono despreciativo, Kiš convertirá «*Pigeon*» en «*pig*».

Y fue precisamente lo que hizo Kiš pocos días después para la revista literaria *Student* en la entrevista con Aleksandar Postolović (1976), titulada: «La banalidad es indestructible como una botella de plástico». Fue en este texto donde Kiš defendió el derecho del autor a opinar sobre su propia obra (la idea que ya hemos analizado en el apartado anterior) y a no dejar que cualquier crítico desde su perspectiva de «todopoderoso», de quien ya cree que observar fenómenos literarios desde una distancia histórica, opine de cualquier manera sobre la obra de otro. De una manera implícita explicaba la razón por la cual el escándalo sobre su obra había surgido y la inestabilidad de estas posturas si se consideraban las mismas poéticas que había usado en sus libros anteriores. Para Kiš «escribir es aumentar sospechas» y el problema de un estado de la crítica es que está obsesionada con las respuestas finales, con constataciones indiscutibles a las que una obra como la *Tumba* puede parecer un timo. Sin embargo, insistió en que el ansia de verdad es solo un contra-equilibrio a la banalidad, que es en su fondo inmoral. Cuando un escritor espera de la literatura algún tipo de efecto directo, se enfrentará con la decepción tanto en la esfera de lo moral como en la esfera ideológica. Con todo esto relacionó la dificultad de hablar de un tema tan reciente y tan actual, cuyos testigos siguen vivos y que todavía despierta muchas animosidades. Lo que separaría la literatura de otros escritos textuales sería la presencia de lo «metafísico» que explicaba Barthes y que se crea en el momento en el que ninguna escuela literaria o postulado teórico pueden proporcionar algún significado válido. Es donde la crítica se queda corta y el talento absorbe el hilo conductor.

Conviene cerrar este epígrafe con los tres tipos de escritores que Kiš definió los tres en este entrevista y que ya habíamos mencionado:

1. El que se queda detrás de su tiempo.
2. El que se sitúa en su tiempo.<sup>153</sup>
3. El que con su perfecto oído anticipa y registra los grandes movimientos de la historia y sabe perfectamente como apuntarlos (HP: 277-278).

Del tono de la entrevista se puede deducir que en su opinión el escándalo de la *Tumba*, aunque no lo decía explícitamente, era dirigido por los escritores del primer y el segundo

---

<sup>153</sup> En *Anatomía* Kiš hizo varias referencias a Erih Koš, el escritor de la época que sin duda alguna situaba en el primer grupo, a pesar de que anteriormente Kiš le dedicara una reseña bastante positiva.

grupo. Muchos críticos de hoy en día, ven en este análisis de Kiš una modestia exagerada y le sitúan por ello entre los que consiguieron anticipar los futuros terremotos.

### **8.3.3. Tercer acto (desaparecen de la escena los dos antagonistas principales y retoma el escenario una guerra de bandos)**

El intercambio de estos primeros artículos entre Kiš y Golubović dio lugar a una discusión mucho más larga y, si cabe, incluso menos literaria en su naturaleza. Intentaremos hacer un breve resumen de las ideas dominantes que se intercambiaron entre los participantes del mundo literario en toda Yugoslavia, los puntos de vistas teóricos o ideológicos que tomaban y, en rasgos generales, las conclusiones que surgieron de este periodo. Como hemos comentado ya, las ventas de la *Tumba* se dispararon durante este período; el nombre de Danilo Kiš, los de sus aliados y los de sus adversarios estaban en todas las revistas y periódicos de la época. Desde la prensa diaria hasta las revistas literarias y académicas se insistía en un único tema: ¿plagió o no plagió Danilo Kiš su obra?

Desde una distancia histórica, se podrían constatar varios hechos muy curiosos. Ante todo, cabe preguntarse: ¿a qué se debía exactamente la larga duración de una discusión literaria en la que los argumentos a favor y en contra del libro no sufrían grandes cambios? Por otro lado, uno no puede dejar de preguntarse también: ¿qué pasaba con la obra anterior de Danilo Kiš?

Iremos por partes. Como ya hemos auntado, los escándalos literarios nunca habían sido desconocidos para la vida literaria y siempre ofrecían una fuente fructífera de debates y detalles interesantes que intercambiaban los intelectuales y con los cuales acercaban esta discusión –algunas veces abstracta– a una masa de lectores que leía estas tramas acerca de cómo se lee o se ve una obra de teatro o una película. La situación con la *Tumba* no fue muy distinta. Los lectores de *Politika*, *Borba*, *Oklo*, *Književne novine*, *Književna reč*, *Duga* y muchas otras leían las argumentaciones y contrargumentaciones de los participantes de esta trama como novelas por entregas. Además, animó el hecho de que cada vez más los propios críticos, de los dos bandos, se alejaban de lo temático, lo literario y lo teórico en esta disputa, pasando a los «temas más jugosos» de traiciones, premios literarios e incluso cambios de lados enfrentados, no solo en los textos principales sino incluso en los comentarios y las

reseñas diarias. Como buenos hombres de negocios, los editores y los redactores de periódicos fomentaron esta discusión, que por otro lado les subía las ventas.

Por proporcionar algunos ejemplos: a pesar de que la revista *Oko* había publicado anteriormente varias reseñas positivas sobre la *Tumba*, no tuvo ningún problema para publicar un texto que desdijo todos los anteriores.

Respecto a la anécdota mencionada en la primera parte de este capítulo, vemos que incluso los responsables de la revista *Duga*, críticos e incluso compañeros de Kiš, se planteaban seriamente (aunque al final desistieron) iniciar este debate para aumentar las ventas de periódicos (Mihailović 2001: 34-40). La revista semanal *NIN*, en un momento de breve silencio que apareció después de casi dos años de discusiones periodísticas, publicó cuatro textos de algunos de los escritores más famosos de la época que insistieron, de nuevo, en abrir el tema del plagio de Danilo Kiš.

Por otro lado, no hay que ignorar el papel que el mismo autor tenía en mantener esta discusión muy activa. En las cartas de Mirjana Miočinović, Borislav Pekić, Mirko Kovač i Filip David, así como en sus testimonios posteriores, podemos ver claramente el efecto destructor que tenía este escándalo sobre Kiš. No solo estaba herido su orgullo de autor y escritor, sino que veía en todo este escándalo una persecución y una «campana de difamación» (*Anatomía*: 8). Según las palabras de Dragoslav Mihailović, la primera reacción de Kiš fue muy desconcertante en todo este asunto, a pesar de que ya estaba familiarizado con los detalles de la acusación. Según él, Kiš vio en todo ello una persecución de los comunistas que solo estaban decidiendo la manera en la que podían acabar con él (Mihailović 2001: 37). Velimir Visković (1976b: 85) escribió, en uno de sus textos a favor de Kiš, que le sorprendió la respuesta enfadada y feroz y una «reacción balcánicamente intensa» con la cual Kiš dio legitimidad a las incongruentes acusaciones de sus adversarios.<sup>154</sup> A pesar de que se retiró después de dos textos publicados en su propia defensa, dejando a los críticos que decidieran sobre su obra, Kiš en su intención de ridiculizar todo un proceso que él mismo consideraba una farsa optó como hemos visto por un tono satírico, burlón e irónico en las

---

<sup>154</sup> De hecho, no fue la única crítica en este sentido a la reacción. A la petición de Kiš a Krleža, su gran y polémico modelo literario, de que intercediera, este le reprochó: «con su pluma está usted agitando el mundo a su alrededor. Más que eso: usted está agitándolo a propósito. Entonces, ¿por qué se sorprende? Deje que amaine esa tormentita del vaso de agua. No tiene sentido anticiparse» (Krleža en COR.: 36).

discusiones<sup>155</sup> que, como era de esperar, aprovecharon tanto sus adversarios (hablando de la falta de buenas maneras de un escritor y una conducta inaceptable de un intelectual) como los periodistas.

Además, precisamente después de que acabara una discusión que empezó pocos meses después de la publicación de la *Tumba* y duró hasta marzo del 1977, Kiš publicó la *Anatomía* (1978), que llegó después del cierre de la discusión para incentivar de nuevo la polémica descrita, aunque esta vez desde un punto de vista teórico y literario. La publicación de este libro provocó reacciones de la mayoría de las personas de las que Kiš hablaba con gran crítica y desprecio, por el papel que habían tenido en el proceso. Así, por primera vez oficialmente, respondieron algunos de los escritores más famosos que habían caído bajo la pluma de Kiš.

Mientras la recepción de la *Anatomía* tenía lugar, Dragan Jeremić, el crítico y escritor que estaba en conflicto directo con Kiš durante todo este proceso, publicaba en 1981 su obra *Narcis bez lica* (*Narciso sin la cara*, 1981) como respuesta a *Anatomía* y escrita desde un punto de vista teórico-literario sumamente opuesto al de Kiš. Aunque no aparecía en el momento de auge de la discusión, esta obra de Jeremić fue el único libro escrito en la época sobre la cuestión de Kiš desde un punto de vista completamente contrario. El libro era una reseña sobre la creación literaria y la imitación, y su objetivo era «defender la creación de la imitación y las copias» (Jeremić 198: 7). En ella Jeremić no solo se opuso a las opiniones literarias que Kiš expuso en la *Anatomía*, sino que proporcionó un libro de una poética diagonalmente opuesta a la de Kiš. Durante este proceso aportó valiosa información sobre el material documental que Kiš usaba en la *Tumba*, pero, además, destacó la importancia de la figura del autor en el aumento de las proporciones del escándalo relacionado con la *Tumba* (Jeremić 1981: 58). Este libro, muy despreciado por los seguidores de Kiš, es sin embargo

---

<sup>155</sup> Kiš no solo recurrió a las burlas sutiles y al tono irónico, sino que, especialmente en los casos en los que discutía con los que él mismo consideraba mercenarios de grupos literarios concretos (1976b), recurría a los juegos de palabras y los proverbios populares usados como ataque fácil, pero efectivo. Sin embargo, el escándalo más grande provocado por este tipo de acercamiento hacia sus adversarios había provocado la carta-burla que Kiš dirigió al traductor Jean Descat, uno de los principales responsables de la polémica de la *Tumba*. Muy gráficamente, Kiš escribió: *Enero 1977 Dirección: Serratore Jean Descat, el perro de Brane Šćepanović, (dirección de la Universidad en la que trabaja el traductor mencionado) Come mierda en Año Nuevo como la comías el año anterior*. En la lista de los autores de la época que firmaron esta carta, aparecieron algunos nombres como el del poeta Matija Bećković, entre los autores que no habían aceptado participar en esa «felicitación» (Bulatović 1978: 255). Esto más tarde llevó a que durante el juicio que Golubović inició contra Kiš, a partir de una denuncia por calumnias, Matija Bećković estuviera en la lista de testigos de la acusación (Krivokapić 1980: 443). A pesar de todo esto, después de la muerte de Kiš, Matija Bećković escribió un texto emocional y halagador hacia Kiš, dentro de la edición: «Amigos sobre Danilo Kiš» (Bećković: 1989).

casi una prueba de que por mucho que el conflicto de la *Tumba* hubiera sido iniciado por razones ideológicas, de alguna forma también se trataba de la colisión entre dos visiones del mundo, de dos entendimientos de la literatura en las que Jeremić abogaba por una literatura «de una opinión única que indicará cuál es el objetivo principal de la literatura» (Jeremić 1981: 74), mientras Kiš veía en la literatura una constante nutrición de sospechas. Al final Jeremić constataba que: «S Kišom je veoma teško ozbiljno razgovarati o problemima književnosti zato što nema jasnog i jedinstvenog mišljenja čak ni o tome šta je književnost koji je njen osnovni cilj i šta je njena bitna uloga» (Jeremić 1981: 74).<sup>156</sup>

Jeremić también defendió la tesis de que Kiš no solo retomaba partes del material de otras obras, sino que su procedimiento básico estaba enteramente basado en copiar procedimientos de sus modelos literarios: la aportación de Kiš sería tan mínima que todos sus libros «suenan a otros libros». Incluso el famoso tratado sobre patatas en el *Reloj* se encontraba también en *Ulises*, aunque Joyce lo usaba para la caracterización de su protagonista, mientras que Kiš lo usaba como analogía respecto a los judíos (Jeremić 1981:124).

Ovaj način pisanja može biti zanimljiv samo nekome ko ranije nije čitao ništa od onoga što je Kiš čitao i zatim na svoj način prepričao dodajući tu i tamo nešto svoje. Vrednijim čitaocimanjegove novije knjige biće u osnovi poznate i – dosadne (Jeremić 1981:134).<sup>157</sup>

Según Jeremić, la insistencia de Kiš en el formalismo ruso, como si este se igualara a una ciencia de la literatura, era dogmática. Así Kiš, de un sistema autoritario pasaba a un sistema nuevo, pero igual de dominante. La insistencia en el uso de la «forma pesada», según Jeremić, era incluso trasnochada, ya que los propios formalistas habían renegado de ella (Jeremić 1981: 96).

Jeremić también encontró incongruentes las explicaciones teóricas de los textos. Una de ellas era el uso del judaísmo como «efecto de extrañamiento» en la *Tumba*: según Jeremić el judaísmo podía ser elemento temático, de material literario y de contenido, pero no procedimiento; y menos aún, un efecto (Jeremić 1981: 113).

---

<sup>156</sup> «Es muy difícil hablar seriamente con Kiš sobre los problemas de la literatura porque no tiene una opinión clara ni particular sobre qué es la literatura, cuál es su objetivo principal y cuál es su papel más importante.»

<sup>157</sup> «Este tipo de escritura puede ser interesante solo para alguien que no antes no había leído nada de lo Kiš estuvo leyendo y después de eso contó a su manera, añadiendo de vez en cuando un elemento propio. A los lectores más exigentes sus libros les serán muy familiares y – aburridos.»

Hasta que punto llegó el epigonismo de Kiš, Jeremić lo evidenciaba con el hecho de que una parte de *Anatomía*, como escrito crítico, estaba basado en formulas y el modelo de la obra de Krleža que ya hemos comentado: *Moj obračun s njima* (*Mi balance de ellos*). De ahí que por primera vez palabras como «persecución», «escándalo» y «trama» tuvieran lugar en relación con la discusión literaria sobre la *Tumba* (Jeremić 1981: 292). Por todo esto Kiš, a ojos de Jeremić, era un «escritor sin identidad creadora» y un autor que «usa la erudición para engañar a los lectores» (Jeremić 1981: 325).

Analizando la crítica periodística que salió durante este periodo, vemos que casi hasta la publicación de la *Enciclopedia* en 1983, el tema de los enfoques literarios respecto a Kiš no variaría. Algo completamente diferente pasaría con la recepción de Kiš fuera de Yugoslavia. Mudándose de manera permanente a Francia después de todo el escándalo provocado por la *Tumba*, Kiš se convirtió, como él mismo dijo «gracias a unos cuantos lectores buenos» (PAE: 87), en un escritor bastante conocido, especialmente como crítico férreo del comunismo del que venía, al que se dedicaría un espacio importante en las críticas francesa, estadounidense, húngara y alemana. En Yugoslavia unos pocos críticos como Slobodan Vitanović (1978), Petar Pijanović (1980), Čedomir Mirković (1981), Vuk Krnjević (1982) o Mirko Galić (1982) y Milivoj Srebro (1983) dedicaron durante todos estos años críticas, análisis e interpretaciones que tuvieron como enfoque principal o la totalidad de la obra de Kiš y un análisis académico-teórico del escritor desde un corpus importante o algunas de las obras concretas. Solo después de la publicación de la *Enciclopedia*, los críticos volvieron a un rumbo menos escandaloso respecto a la obra de Kiš.

Después de estas primeras implicaciones de Kiš en un escándalo de este tipo, llevado por parte de autores como Miodrag Bulatović y Branimir Šćepanović y después de los intercambios de los primeros artículos entre Golubović y Kiš, aparecieron dos bandos. Entre los seguidores de Kiš surgieron nombres de académicos, críticos y teóricos literarios de toda Yugoslavia, mientras que oficialmente, en las revistas literarias, la única persona responsable de ahondar en las acusaciones literarias fue Dragan Jeremić, escritor, crítico, profesor de estética en la Universidad de Belgrado y miembro o presidente de la mayoría de las comisiones de premios literarios de la época, así como editor de las revistas *Književne novine* o *Savremenik*. A pesar de que muchos nombres se implicaron en esta discusión, aquí hablaremos solo de los que dejaron textos y críticas escritos sobre el tema. Parece curioso destacar que, probablemente debido al acuerdo que tenían entre ellos de no escribir nada unos



sobre otros, ni Filip David ni Borislav Pekić escribieran ningún texto durante la polémica con respecto al tema. Mirko Kovač, sin embargo, puso el punto final a esta trama con su texto publicado en *Oko* en 1978: «Izgon Danila Kiša i druge svinjarije» («Expulsión de Danilo Kiš y otras porquerías»).

Lo curioso de esta segunda fase de la polémica fue también la desproporción entre los dos lados: mientras que en el lado defensor se agruparon una decena de críticos y escritores, la voz cantante del otro bando sería casi exclusivamente Dragan Jeremić. Aquí, de nuevo, insistimos en los textos publicados y escritos durante este periodo y entramos un poco menos en movimientos extraoficiales en los que se movía todo el asunto Kiš.

Ljuba Gamulin, *Politika* 31 de julio 1976

Izdvajam dve knjige; jednu s početka a jednu s kraja sezone: »Petrijin venac« Dragoslava Mihailovića »Grobница za Borisa Davidovića« Danila Kiša. Raduje me saznanje da smo u vrhu svjetske književnosti, jer bi takva dva djela mogao poželeti bio koji jezik.<sup>158</sup>

Veljko Radović, *Politika* 16 de julio 1977

Knjiga »Grobница za Borisa Davidovića« Danila Kiša primer je stvaralačke upotrebe istorijskih činjenica koje, alhemijским pesničkim postupkom, dobijaju opštevažeća značenja.<sup>159</sup>

Branko Copic *Politika* 23 de julio 1977

U posljednje vrijeme, kako smo počeli da doživljavamo renesansu proze, susrećemo se sa sve većim brojem pripovjedača i romansijera, većinom mlađih ljudi, koji nas zadržavaju svojom tematikom i darovitom obradom. Dosad je prevagu, čini mi se, odnosila poezija, a sad, eto, našu književnost obogatio je veći broj značajnih proznih ostvarenja, kao »Grobница za Borisa Davidovića« Danila Kiša, zatim dela Tišme, Mihailovića, Mladena Markova i niza trugis talentovanih pisaca.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> «Destaco dos libros; uno del principio de la temporada y otro del fin de la temporada: *Petrijin venac*, de Dragoslav Mihailović, y *Una tumba para Boris Davidovich*, de Danilo Kiš. Me alegra saber que estamos en el auge de la literatura mundial, porque cualquier idioma podría desear estas dos obras».

<sup>159</sup> «El libro *Una tumba para Boris Davidovich*, de Danilo Kiš, es ejemplo del uso creativo de los hechos históricos que, a través de un procedimiento alquímico poético, ganan unos significados generalmente aceptados».

<sup>160</sup> «Últimamente, como hemos empezado a presenciar el renacimiento de la prosa, nos encontramos con un número cada vez mayor de narradores y novelistas, en su gran parte entre la gente joven, que nos asombran con su temática y su elaboración talentosa. Hasta ahora la prevalencia la tenía la poesía, me parece, pero ahora nuestra literatura está enriquecida por un cierto número de elaboraciones en prosa como *Una tumba para Boris Davidovich*, de Danilo Kiš, obras de Tišma, Mihailović, Mladen Markov y una serie de escritores talentosos.»

Frente a este éxtasis que provocó la publicación de la *Tumba*, recapitulemos una lista de acusaciones que se presentaron ante ella. Por el procedimiento literario por el que opta en este libro, a Kiš se le acusa de:

- Haber recogido testimonios de víctimas de las purgas estalinistas del libro de Karlo Stajner, *Siete mil días en Siberia*, y haber construido una serie de personajes de sus cuentos con cambios mínimos (Golubović, 1976a: 43).
- Haber traducido y presentado como suyo el texto *Los perros y los libros*, que es una traducción libre de un texto del registro de la Inquisición y que cuenta la historia de la purga de los judíos en el siglo XIV centrándose en el destino de Baruh David Neuman (Jeremić 1977d: 174).
- Haber usado párrafos enteros de *L'Art russe*, escrita por Louis Réau, concretamente del cuento «Los leones mecánicos», en el que se ofrece la descripción de la iglesia de Santa Sofía en Kiev por parte de la guía turística Lidija Krupenik, sin citar dicha obra (Golubović 1976a: 44).
- Haber usado la descripción de Dublín de Joyce y, en vez de constatar que se trata del escritor irlandés, decir que estas son palabras de un «doble de Dedalus». Esta acusación será rectificada después de la intervención de Kiš, por parte de Dragan Jeremić, que aclararía que se trata de la descripción de Jean Paris del libro *James Joyce por él mismo*, la edición de 1963, traducción de Bora Glišić con mínimas variaciones. En este contexto, de haber retomado el título de su cuento «La marrana que devora su camada» del mismo autor y el mismo libro (Golubović 1976a: 43; Jeremić 1977d: 172).
- Haber usado la fábula descrita en el libro de Roy Medvedev, *Le estalinisme*, la edición francesa Editions du Seuil, prologo de Georges Hopt, publicada en 1972, para el cuento titular «Una tumba para Boris Davidovich» y de haber ampliado esta fábula con variaciones personales y cambios de nombres de personajes sin citar dicha obra (Golubović 1976a: 45).
- Haber usado el procedimiento borgiano, más concretamente el de la *Historia universal de la infamia*, y haberlo aplicarlo en los cuentos de la obra y de haber puesto en duda la fuerza de su inspiración y la autenticidad de su creación (Golubović 1976a: 43).
- Haber usado fechas equivocadas de artículos de revistas como *Le monde* o *The Times* que se mencionan para desviar la atención de cualquier lector que pueda

emprender un trabajo de investigación, implementado en todo el proceso los datos de una revista inventada de Moscú (Golubović 1976a: 43).

Como prueba de todo lo dicho se presentaron fotocopias de los libros mencionados, con sus correspondientes de la *Tumba*.

A pesar de que Kiš, tanto en sus primeros textos como más tarde en *Anatomía*, diseccionaría estas cuestiones una a una, nos centraremos en los textos de los críticos que salieron en defensa de la obra de Kiš, porque nos interesa no solo la argumentación teórico-literaria, sino también todos los subcontextos desde los cuales estos críticos actuaron ante la obra de Kiš para poder determinar el horizonte de expectativas desde el cual esta obra en ese momento estaba siendo analizada y en qué manera esto influenciaría las futuras obras del autor.

Después de haber sido mencionado como uno de los motores principales que incentivaron a Golubović a escribir el famoso texto sobre el plagio, Dragan Jeremić tomó el papel de antagonista del clímax dramático. Al tratarse de un crítico, escritor y profesor de estética, reorientó algunos de los argumentos más problemáticos de Golubović al territorio literario y finalmente se convirtió en el representante de toda una tendencia cultural y literaria que abogaba por unos valores tradicionalmente realistas en la literatura y representante de la mencionada «narrativa de lo real», que surgió de una transformación del procedimiento realista de los años sesenta. En vez de optar por la revista *Oko*, en la que empezó todo el proceso, decidió seguir la polémica en una revista belgradense, ya que «lo que está ocurriendo en Belgrado, hay que discutirlo en Belgrado» (Jeremić, 1976:100). Esta frase en concreto le trajo a Jeremić muchas críticas respecto a la tendencia de nacionalizar un problema literario sin ninguna justificación teórica, según críticos como Matvejević (1977), Milošević (1977b) o Vučelić (1977). Jeremić insistió en la justificación literaria de sus notas sobre Kiš: si se tratara de una persecución política, tal y como afirmaba el autor, Jeremić como editor de la revista *Književne novine* no habría permitido las numerosas reseñas positivas sobre la obra anterior a la *Tumba* de Kiš. En un tono didáctico y solemne, constató que se sentía decepcionado por que Kiš optara por usar a algunos amigos como Matvejević para lanzar una serie de insultos más propios del autor de la *Tumba*. La discusión, sin embargo, en opinión de Jeremić seguiría siendo racional y no emocional, aunque entendía que, cuando los críticos ponen en duda la originalidad y la autenticidad de la obra de un

autor, este autor reaccione como «un niño malcriado que, cuando no obtiene lo que quiere, empieza a romper todo en su alrededor» (Jeremić 1976:107). Curiosamente, para dar credibilidad a sus textos Jeremić (1977c) recurrió, de manera muy parecida a la de Kiš, a comprometer el propio aparato crítico que, en su opinión, era muy débil y sin criterios, y en su esencia impresionista. Por eso no sabía cómo reaccionar ante un estudio detallado en el que se constataban verdades literarias comprometedoras. Para evitar los problemas, preferían optar por callar a quien exponía la argumentación difícil. A la lista de argumentación del plagio expuesta en párrafos anteriores, añadía que retomar «metáforas poéticas» de los libros históricos, usar como propios sintagmas de textos ficcionales –como «la marrana que devora su camada»– o traducir un texto que más tarde se convertiría en un cuento de la antología no solo indicaban un plagio (ya que no se citaban las fuentes usadas), sino que ponía en duda la capacidad de imaginación de un escritor. La única manera en la que estos textos podrían entenderse como literatura sería mediante la «transubstanciación», que poca cabida tiene en textos literarios. Destacaremos de nuevo las palabras de Jeremić que ponían en duda el buen funcionamiento de la crítica que daba por sentado que la obra de Kiš se tenía que defender:

Dosadašnje kritičke napise o Kišovoj knjizi *Grobnica za Borisa Davidoviča* ja sam, pre svega, shvatio kao debakl impresionističke književne kritike, koja, verovatno, ni u jednoj drugoj zemlji nema toliko ugleda koliko kod nas. Naši impresionistički kritičari nisu zapazili čak ni nejedinstvo stila u ovoj knjizi. (Jeremić 1977d: 174).<sup>161</sup>

Jeremić se apoyaba en el concepto de originalidad de Hegel quien constataba que:

La verdadera obra de arte debe ser liberada de esta falsa originalidad, pues sólo evidencia su auténtica originalidad al aparecer como la creación propia una de un espíritu que no recoge ni recompone nada del exterior, sino que deja que el todo, en rígida cohesión, se produzca por sí mismo de una sola pieza, en un tono, tal como la cosa se ha aunado en sí misma. Si, por el contrario, las escenas y motivos se hallan conectados, no por sí mismos, sino meramente desde fuera, entonces no se da la necesidad interna de su unión, y sólo aparecen como contingentemente empalmados por un tercer, extraño sujeto (Hegel 1835-38: 257).

Sería precisamente este «tercer sujeto que empalma los elementos constituyentes» lo que la poética modernista defendería como «elemento diferenciador» capaz de mantener la unión estructural y acercarse a la obra con la distancia irónica necesaria.

---

<sup>161</sup> «He entendido las críticas recientes de la obra de Kiš, *Una tumba para Boris Davidovich*, ante todo, como debacle de una crítica literaria impresionista que, probablemente, en ningún otro lugar tiene tanta reputación como aquí. Nuestros críticos impresionistas no han notado siquiera la discordia del estilo en este libro.»

De las posturas poéticas de Jeremić y de la argumentación que presentaba ante la obra de Kiš, podemos llegar a concluir que realmente se trató de un «desacuerdo estético» respecto al entendimiento de la obra literaria y su originalidad.

Como hemos dicho al principio de este trabajo, nuestra intención no es hacer de juez y determinar quién tiene la razón en esta polémica, sino presentar las teorías dominantes y sus argumentaciones para así dejar constancia de un nudo temporal, centrado sobre todo en varios nudos institucionales y temporales. Además, por lo menos en el caso de Jeremić, se puede descartar la teoría del ataque como una censura disfrazada del tema de campos de concentración comunistas, ya que el propio crítico dijo que «lamenta que con este método de escritura Kiš haya estropeado una intención buena y progresiva: presentar en forma literaria una serie de horribles destinos de las víctimas de las purgas estalinistas» (Jeremić 1977d: 176). Si Jeremić usaba la argumentación estética para encubrir los ataques ideológicos implícitos contra cualquier tipo de sociedad totalitaria, incluido el comunismo yugoslavo, no se podría permitir alabar la obra de Solzhenitsin en comparación con la de Kiš. En efecto, en el caso de Jeremić se trataba de un conflicto estético, pero este conflicto tenía lugar en una sociedad en la que la línea entre la poética y la política siempre había sido muy fina, como hemos visto en el capítulo dedicado a la historia de la literatura. De hecho, lo que vemos del conflicto Jeremić-Kiš –poniendo al lado algunos argumentos posteriores que indudablemente indican la existencia de una persecución ideológica– es que cualquier decisión estética conlleva detrás una decisión ideológica que se refleja en el entendimiento de la literatura, el arte y la cultura en general. La relación relativizada entre estos dos conceptos era algo completamente inaceptable para los teóricos y críticos tradicionales, los defensores de la «narrativa de la realidad», pero también lo era para los críticos y escritores modernistas que difícilmente reconciliaban estos dos conceptos.

Incluso si dejamos de lado por un momento el hecho de que las propias acusaciones que se presentan sobre la obra de Kiš podrían valer perfectamente para su defensa, lo curioso de la duración de la discusión sobre la *Tumba*, y al mismo tiempo prueba de que este escándalo no tenía solo motivaciones literarias, es que, inmediatamente en el siguiente número de la misma revista *Oko*, una serie de críticos defendiera con mucho ímpetu que el ataque contra Kiš era en su esencia una discusión incongruente. El primero en insistir en este asunto fue el crítico croata Velimir Visković (1976b), quien en su texto «Herencia o plagio» insistió en la malinterpretación intencionada del uso de las citas y los documentos

presentados, en la perversión del entendimiento del procedimiento borgiano, y abrió inmediatamente el problema de un planteamiento aparentemente teórico-literario en el que se hablaba demasiado sobre los elementos extra-literarios y muy poco de conceptos literarios: se analizaba la génesis del texto, pero no el texto en sí y sus relaciones internas. Visković insistió en que recoger las fábulas de otros autores es un lugar común entre muchos escritores como Virgilio, Shakespeare, T.S. Eliot o Borges. Ninguna fábula es original en sí, todas vienen de una tradición literaria y lo que las distingue son precisamente estas «variaciones personales» con las que el autor actualiza la fábula presentada y que, por otro lado, Golubović descartaba con desprecio.<sup>162</sup> Este tipo de literatura moderna que se «nutre de la propia literatura» y se apoya en otros textos artísticos o no artísticos está sujeta a un análisis del todo diferente: las analogías habría que buscarlas en el nivel de las estructuras y no en el nivel de los fragmentos individuales de estas estructuras. Es ahí donde se podría entrar en la analogía con la obra citada de Borges, según Visković: a pesar de que Kiš usaba la estructura de la *Historia universal de una infamia*, en la versión de Kiš esta se enriquecía con elementos que no eran propios de Borges y que además rompían con la estructura heredada. Se trataba especialmente de un cambio temático, de tratar como temas ficcionales testimonios de personas reales y así actualizar el debate ético: el problema de la consciencia, la duda del personaje entre el proyecto propio de la libertad del individuo y la aceptación de un sistema monstruoso asesino. Todos estos elementos de desarrollo psicológico y dramatización de los personajes no se encuentran en el libro de Borges. La aportación más importante de Kiš sería precisamente relacionar esa narración fría, impersonal borgiana con un tema actual que conllevara una carga ética. Visković concluía que el dilema presentado entre los conceptos de *fiction* y *faction*, que la acusación presentaba como prueba mayor de un plagio, era como mínimo incoherente, ya que el propio autor reconocía el hecho por el cual le acusaban de plagio: que en estas historias usara partes de las memoras, los recuerdos y los documentos escritos. Acusarle de no citar las fuentes en un libro de ficción era desconocer el procedimiento básico borgiano de «las fuentes no fiables» como una constante estilística.

Tvrtko Kulenović (1976), escritor y crítico bosnio, siguió la línea de Visković recalcando la base legítima sobre la que Kiš levantaba su narrativa usando el procedimiento borgiano. Kulenović también puso en perspectiva la obra de Kiš: si bien sus trabajos

---

<sup>162</sup> Se trata de planteamientos muy estudiados por la teoría de la literatura. Quizás el trabajo más conocido en esta línea sea el de Harold Bloom (1973), precisamente de la misma época.

anteriores aparecían como una especie de procedimiento prosaico lírico que disminuía sus capacidades comunicativas -y por eso fueron definidas como herméticas- la *Tumba* hizo precisamente lo contrario. Un acercamiento más simple del estilo empleado aseguraba a esta obra una capacidad comunicativa mayor. Además, la *Tumba* proporcionó una visión nueva del mismo tema tratado en sus obras anteriores: si bien la violencia y la persecución habían sido obsesiones comunes de Kiš, anteriormente el autor se acercaba a ella desde una perspectiva psicológica, en términos formales desde su perspectiva «realista», mientras que en la *Tumba* adoptó el modelo borgiano de prosa, aceptando una base estructural en la que el sujeto con su psicología desaparece como portador del esqueleto narrativo (Kulenović 1976: 86). En vez de la dominación del sujeto, el lector presenciaba una objetivización desnuda de las cosas. El choque entre la prosa de los dos autores, Borges y Kiš, estaba en el cambio de la perspectiva que iba desde la «calidez de la mirada humana» hasta una mirada «fría de lado» (Kulenović 1976: 86).

De todas formas, el crítico que sin duda ninguna con más fuerza y durante todo el proceso defendió a Kiš fue Predrag Matvejević, crítico y escritor croata en uno de sus textos (Matvejević, 1976b: 92). Como de los aspectos literarios «problemáticos» de la *Tumba* había dado ya su opinión, y además consideraba que la discusión no era digna de una pelea entre intelectuales literarios, enfocó su contra-ataque en las cuestiones políticas de los clanes y bandos literarios en cuyo centro estaba el problema de los premios literarios. En su opinión, y en la opinión de una parte grande de los defensores de Kiš, la polémica de la *Tumba* no tenía su base en los motivos estéticos. Matvejević explicaba la falta de coherencia del texto de Golubović únicamente por la necesidad de inhabilitar la posibilidad de que el libro llegara a los premios de otoño. Por la problemática de los intereses en conflicto<sup>163</sup>, la polémica había alcanzado unas proporciones inimaginables para una discusión cuya argumentación estaba clara desde el principio. Por ello, Matvejević insistió en la necesidad de renovación de la teoría y la crítica marxistas:

---

<sup>163</sup> Según las palabras de Matvejević, Dragan Jeremić –profesor y escritor, miembro de varias comisiones de premios literarios–, en la reunión de jurado para el premio Andrić, antes de que la polémica sobre el libro alcanzara proporciones nacionales, constató que por razones «morales» el libro de Kiš debería ser descalificado. Al tratarse de un libro cuyas partes constituyentes se podían encontrar en otras obras, la cuestión de la originalidad de la *Tumba* estaba comprometida. Unos días después, el libro de Jeremić, *Snovanje i stvaranje* (*Ensoñación y creación*, 1976), se presentó para el Premio de Octubre, junto con la *Tumba*. La teoría de muchos críticos fue que el escándalo se había producido para manipular la otorgación de los premios literarios (Matvejević 1976b: 98).

Mislim da nam je prije svega potrebna praksa kritičkih i javnih suočenja, koja bi, po ugledu na Marxa, smiono i radikalno raskrinkavala sve ono i sve one koji to zaslužuju. Iz nje i po njoj bi se dalo izvesti *našu* teoriju. Svima je dosta apstrakte priče o klanovima i čaršijama, klanovskim i čaršijskim duhovima itd. Treba uprijeti prstom u njih (1976b: 99).<sup>164</sup>

Insistimos en esta parte de la crítica de Matvejević porque, como veremos más adelante, uno de los legados de este escándalo literario fue sin duda un cambio paradigmático en el concepto de literariedad, su acercamiento histórico y la influencia de la ideología y la política en los movimientos literarios de Yugoslavia. Con estos argumentos Matvejević anticipaba los resultados de la polémica Kiš. Siempre dispuesto para las discusiones polémicas, el escritor Oskar Davičo (1977) apoyó estas visiones de los clanes literarios de Matvejević y en sus entrevistas para la revista *Oko* y el periódico *Večernje novosti* criticó a los escritores del grupo anti-Kiš, especialmente a Branimir Šćepanović, al que consideraba responsable de que Kiš no hubiera recibido el premio de Octubre. Insistió en que en su entorno literario no solo había clanes, sino pandillas que solucionaban las discusiones mediante principios mafiosos.

Debido al hecho de que este trama se había prolongado más de lo que cualquiera podía imaginarse, las discusiones entre los seguidores de Kiš y la voz cantante de sus adversarios, Dragan Jeremić, se parecía a un juego de *pingpong*, en el que cada acusación volvía con la forma de una nueva explicación y de un nuevo ataque, que por el espacio de este estudio, pero también por la irrelevancia de algunos de estos textos, no presentaremos en su orden cronológico. Seguiremos con el apunte de los participantes y de los actores más importantes, que por sus textos y declaraciones influyeron en el desarrollo de la polémica tanto de uno como de otro lado. Veremos también cómo cambió el reparto de los adversarios después de la publicación de *Anatomía*, en la que Kiš provocó las reacciones de algunos participantes silenciosos de este proceso: los que estaban en boca de todo el mundo, pero que hasta ese momento no habían decidido tomar parte de la discusión escrita.

Muy probablemente, Kiš decidió dar su opinión mediante una obra concreta, recopilando los textos escritos sobre su libro no solo para aclarar las acusaciones, sino para

---

<sup>164</sup> «Creo que, ante todo, necesitamos una práctica de las confrontaciones críticas y públicas que, basada en el modelo de Marx, desenmascararía todo aquello y todos aquellos que se lo merecen. De ella y según ella podríamos sacar nuestra teoría. Todo el mundo está harto de las historias abstractas de los clanes y mundillos, de los espectros de los clanes y de los mundillos, etcétera. Hay que señalarles con el dedo.»



dejar clara una posición poética que se veía a veces comprometida incluso por las palabras y los textos de sus seguidores.

Nikola Milošević (1976), escritor y crítico serbio, en los intercambios constantes de opinión con Jeremić constató, defendiendo el procedimiento literario de Kiš, que en ningún caso se podía tratar de un plagio cuando los textos citados recopilados no pertenecían al ámbito de la prosa ficcional sino que se trataba de documentos históricos o ensayísticos concretos. La fábula, continuaba Milošević, es un concepto literario-teórico, no documental-historicista. Cuando Jeremić constató que algunas de las partes citadas por Kiš en la *Tumba* pertenecían al ámbito de la prosa ficcional, se abrió la discusión sobre la transposición, la prestación, la herencia literaria. Sin embargo, fue precisamente Milošević quien empezó con un análisis detallado de los cuentos de la *Tumba* desdiciendo una a una las argumentaciones que se presentaban como plagio por parte del autor. En su texto «La verdad real del libro de Kiš» (1977a), aclaró la diferencia entre la ilusión artística, en la que insistía Kiš, y la veracidad de los datos, en los que insistían sus adversarios. Usando el ejemplo de Thomas Mann explicó que el mismo proceso ocurría en su *Doctor Fausto*: Mann hizo que su personaje Adrian Leverkühn se convirtiera en un inventor de dodecafonismo, cuyo real inventor era Schönberg, y puso en boca de su protagonista todo un párrafo de *Ecce homo*, de Nietzsche, mezclando así en la personalidad del joven protagonista las ideas estéticas de los dos artistas. Era ridículo que Arnold Schönberg pidiera a Mann que corrigiera el daño que le había provocado quitándole el mérito del descubrimiento y otorgándole en su libro a él el papel de la invención de la tonalidad en vez de a su personaje: «Boriti se za autorsko pravo sa jednom umetničkom fikcijom koja se zove Adrijan Leverkühn – ili nekako drukčije, svejedno – isto je što i boriti se sa inim čuvenim Don Kihotovim vetrenjačama» (Milošević 1977a: 154).<sup>165</sup>

Precisamente, Milošević (1977a) devolvió el debate al territorio literario. De esta forma insistió en la diferencia que se produce cuando el mismo objeto estético se analiza desde teorías literarias opuestas: en su intención de separar la literatura de las áreas de la no-literatura, los teóricos en cuya base la obra de Kiš estaba siendo acusada de plagio habían

---

<sup>165</sup> «Luchar por los derechos de autor con una ficción artística que se llama Adrian Leverkühn –o como sea, da lo mismo– es igual que luchar con esos famosos molinos de Quijote».

reducido la esencia y la especificidad de los fenómenos literarios del lenguaje. Así la teoría literaria dejaba de ser sirvienta de la filosofía y la teología para convertirse en la sirvienta de la lingüística. Solo si se entendía el reproche de Ingarden a los seguidores de los formalistas rusos que reducían la estructura compleja de las creaciones literario-artísticas exclusivamente a la dimensión de lenguaje, se asumiría, de una vez por todas, la razón por la cual la *Tumba* nunca podría definirse como plagio (Milošević 1977b:163). Lo que ignoraban estos teóricos, según Milošević, era que las obras estéticas, aparte de su dimensión lingüística, asumían la dimensión de la creación de un mundo imaginario, compuesto por personajes literarios y no personas reales, un mundo imaginario que se regía por la lógica de una motivación y una individualización artísticas, muy diferentes de la lógica de la realidad que como objeto de estudio aparecía en los libros de memorias y ensayos históricos. Si lo aplicáramos al concepto de dominante de los formalistas rusos y estructuralistas checos, en este caso podríamos deducir que en las obras del arte narrativas el componente lingüístico no tendría el papel dominante, sino que estaría subordinado a la lógica interna de la realidad ficticia, del mundo creado que representa la característica específica de las obras. Para ejemplificar su teoría, Milošević comparaba el caso de la *Tumba* con los clásicos de la literatura yugoslava de la época: Ivo Andrić y su *Crónica de Travnik*. Para crear todo un mundo ficticio de un pueblo bosnio, Andrić se apoyaba en todo tipo de documentos históricos, citándolos y dándoles una forma nueva para poder crear coherencia y verosimilitud a sus historias. Con este enfoque Milošević apuntaba a una petrificación en la opinión crítica de la época que, quedándose atrapada en un estructuralismo que años atrás quizás fue un avance, no podía en ese momento llegar a entender obras de una nueva sensibilidad moderna que rompían con los ideales estructuralistas.

De este modo, según vamos viendo, la polémica de la *Tumba* se basaría esencialmente en un choque teórico que, por su anacronismo, no debería haber obtenido esas proporciones y no debería haber dado los efectos del escándalo más famoso de la reciente historia literaria. Aún así, fue precisamente esta polémica la que llevaría unos años más tarde a que se replantearan unos principios básicos literarios y críticos. Esa polémica sirvió de detonante para lo que más tarde se definiría como «pluralismo crítico», llevó a cambios paradigmáticos en el entendimiento del concepto literario y su función, y examinó el papel del lector-receptor en las nuevas coordinaciones literarias, pero, por otro lado, precisamente por su elemento de erudición y por una nueva dimensión de exigencia de esfuerzo literario que vino con la

modernidad, insistió hasta el día de hoy en unos cánones muy basados en los parámetros establecidos en la época.

El crítico Milorad Vučelić (1977) insistió de nuevo en que solo analizando los textos de la argumentación de plagio se veía que, aparte de una discusión literaria desfasada, la guerra de clanes había tomado el lugar principal. Denunció abiertamente la insistencia de Jeremić, quien decía, a propósito de las implicaciones más frecuentes de los críticos croatas, que las cuestiones de cada mundo literario deberían solucionarse entre los participantes activos de este mundo, que conocen mejor la realidad que es sujeto de la polémica (Jeremić, 1976). Aparte de indicar unas insistencias en lo local incoherentes para una discusión literaria, Vučelić vio en todo esto «un historial de la insistencia en que la distancia de 400 km<sup>166</sup> es largo y sangriento» (Vučelić 1977: 126) que juzgando por las palabras de Jeremić iba a tener un futuro brillante.

Muy rápidamente la curiosa recepción de la obra de Danilo Kiš despertó el interés no solo de los críticos literarios de todas las regiones de Yugoslavia, sino también de sociólogos que en todos estos intercambios argumentales literarios encontraron material valioso para un análisis de la sociedad yugoslava en un momento concreto. La *Tumba* fue publicada tanto en Zagreb como en Belgrado. El primer texto de Golubović salió en una revista croata, pero pronto pasó a ser el centro de atención de las revistas y periódicos belgrandeses. Los críticos eslovenos encontraron en estos dos bandos enfrentados a los representantes de su propia realidad literaria e insistieron en que este debate se convertía en un referente necesario y una oportunidad para empezar a hacer preguntas incómodas sobre la función de este aparato crítico, tal y como Matvejević había anunciado. Así, Taras Kermauner (1976), crítico esloveno, afirmó que el legado más importante de la *Tumba* no era tratar temas actuales, ni levantar la cuestión teórica sobre el plagio, sino «alejarse del canon moral-ideológico de la literatura», proponer un concepto de revolución que iba más allá de las purgas estalinistas. La revolución entendida como una apertura del destino que junto con la casualidad destroza al hombre, lo arrastra por el barro y lo humilla, pero que también invita a salirse de la cómoda situación de una paz burguesa desde la cual cualquier cambio dramático se ve como inconveniente. La *Tumba* invitaría a dejar un lugar seguro del pensamiento lógico y pasar al otro lado: a una unión pasional entre las víctimas y los verdugos. Todos los personajes de la *Tumba* en diferentes momentos pasaban de ser verdugos a ser víctimas y viceversa. La

---

<sup>166</sup> La distancia entre Belgrado y Zagreb.

relativización de los valores inmutables era lo que hacía entender que el bien y el mal no están en nuestras manos, pero que la culpa no se puede buscar ni en un solo hombre ni en una sola idea. En la *Tumba* el autor describiría las relaciones en el momento del estalinismo, pero esta obra no tendría fines historiográficos ni sociológicos: el narrador no tomaba el lugar de los asesinos; la distancia desde la cual actuaba el narrador le permitía un punto de vista objetivo. El escritor, por otro lado, no tomaba ningún punto de vista fijo, era igual de esquizofrénico y paranoico que sus personajes: finalmente el escritor no existía. En este sentido, Kiš no creaba ni cambiaba el mundo; solo lo anotaba y creaba una obra sumamente simbólica. Estas palabras de Kermauner dieron un nuevo enfoque a toda la polémica creada:

Dobre knjige nemaju poruku. Samoga sebe ispituje samo čitatelj, koji knjige ne čita ni kao prosuđivač istine ni kao moralist, već u njih, u Grobnicu Borisa Davidoviča, u čudovišnu grobnicu svih onih kojih radikalno vole ulazi sagnute glave, prepušteno, obje grobnice uzajamno prepliće, spaja i najzad ih prevodi u prst –mig?- sliku?-sudbine (Kermauner 1973: 123).<sup>167</sup>

Con este análisis Kermauner anticipaba el epílogo del drama en proceso. Relativizando no solo conceptos como Bien y Mal, víctima y verdugo, sino poniendo en cuestión las funciones del escritor y del lector en una obra estética, estaba relativizando los puntos de partida teóricos propuestos tanto por parte de los defensores como por parte de los adversarios de Kiš, y eliminando la base segura desde la cual los críticos/lectores emprendían el camino de la concreción de la obra de Kiš, pero también de cualquier otra obra. Este tipo de valoraciones, por muy proféticas que parezcan hoy en día, no habían podido aceptarse en el momento en el que la literatura serbia y yugoslava se basaba en valores firmes e inmutables, en la época en la que más que nunca había que establecer criterios firmes y distinguir perfectamente entre el bien y el mal; la época en la que estaba acostumbrada a pelear entre el modernismo y el realismo, y en la que aniquilación de los dos significaría un desequilibrio incomprensible. En fin, la época que dio a luz a un concepto como era la «narrativa de lo real», que iba más allá del realismo y que buscaba la verdad en las obras de ficción.

El efecto devastador al que apuntaba Kermauner se puede comparar con el efecto de la relativización y la banalización del mal del que habla Hannah Arendt (1961) en sus escritos

---

<sup>167</sup> «Los buenos libros no tienen un mensaje. Solo el propio lector se puede interrogar a sí mismo, el que no lee como un enjuiciador ni como un moralista, sino que entra en la *Tumba de Boris Davidovich*, en la maravillosa tumba de todos aquellos que aman radicalmente, cabizbajo, entregado, entrelazando las dos tumbas, juntándolas y finalmente convirtiéndolas en el dedo –¿guiño?, ¿imagen?– del destino.»

de seguimiento de juicio de Eichmann. Al igual que una sociedad que después de sufrir un trauma severo no podía aceptar que el mal no tenía que estar reservado solo a los monstruos demoníacos, así la *Tumba*, tal y como lo percibía Kermauner, rompe la frontera determinante entre los perseguidos y los perseguidores, y define el mal como algo propio del ser humano. La prueba de que la sociedad crítica no podía aceptar este «libro que no ofrece ningún consuelo» (PAE: 126), la encontramos en uno de los argumentos de Dragan Jeremić, quien constataba que la veracidad del libro de Kiš se veía comprometida por la falta «del alegre optimismo» (Jeremić, 1976) tan propio de todos aquellos que sobrevivieron a los males de un campo de concentración.

En la misma línea interpretativa del caso Kiš iría el sociólogo esloveno Dimitrij Rupel (1977), quien para la revista *Delo* analizó desde el punto de vista sociológico no solo la discusión creada sobre la *Tumba*, sino la aparición de un libro como *Anatomía*. Según él, estos dos fenómenos representaban la anatomía, o la intersección, de un momento literario yugoslavo que debería tener un referente similar en todas las regiones yugoslavas, como la eslovena, que todavía «está dejando correr la sangre poco a poco y se cura con la aspirina», en vez de saltar a un proceso de disección profundo (Rupel 1978: 319). Rupel veía el interés sociológico de la *Tumba* tanto en el contenido problemático de la obra como en la recepción de sus lectores. La única explicación lógica para un alboroto similar se podría encontrar en la analogía que estos lectores encontraron entre unos rebeldes judíos internacionales y el momento de la propia historia yugoslava. El hecho de que lo único que tienen en común estos «siete capítulos de una misma historia» es que todos los personajes entregan su individualidad a un colectivo, a un movimiento político, a una revolución. Enfrentados a la aniquilación del individuo presentado en la *Tumba*, los futuros lectores no estarían interesados en las fuentes de la documentación usada, que despertaba tanto enfado de los que optaban por ignorar la esencia de un libro sin perdón (Rupel 1977: 131). Kiš describía el problema del individuo en la maquinaria policiaca e ideológica con una distancia e ironía que nunca estaría presente en los libros de memorias. Retomando las palabras de Lukács, Rupel revelaba la falacia de este ataque desde el punto de vista teórico: era precisamente el procedimiento socio-realista (que propagan como canónico críticos como Jeremić o Golubović) el que eliminaba la distancia irónica y creaba una escritura documental, invirtiendo así el papel de la literatura. Según esto, por definición, el realismo social no sería literatura, sino un informe «desde dentro», una descripción de «las fuerzas reales» (Rupel 1977: 133).

Este tipo de visiones de la *Tumba* son las que sin duda contemplan la obra de Kiš –y al mismo tiempo explican la polémica creada– en relación con las analogías y las críticas del momento. La mentalidad del aparato crítico que ve en la *Tumba* un plagio chocaría contra la naturaleza productiva y comprometida del autor y no contemplaría otro modelo de literatura más que el que sobrentiende una «traducción» de la realidad, como en el caso de realismo social.

De este resumen de argumentaciones presentadas no podemos obviar un detalle relacionado con el origen de los críticos que participaban en ellas. La delicadeza del tema tratado, y en este caso nos referimos a las peleas políticas entre los bandos literarios enfrentados, hizo que la mayoría de los críticos serbios no tomaran un papel activo en las discusiones. Por otro lado, los críticos croatas, bosnios o eslovenos, desde una distancia más segura, se plantearon las argumentaciones más problemáticas y en cierto sentido mucho más provocativas. Tal y como hemos podido ver, aparte de Kiš, Matvejević fue el primero en otorgarle a todo este proceso la definición de una lucha política; esta idea la siguieron otros participantes en mayor o menor medida.

Sin embargo, después de la publicación de la *Anatomía* de la sombra, salieron muchos de los personajes descritos en ella.

Gracias a la implicación de los escritores de otras regiones de Yugoslavia que unánimemente salieron en defensa de la *Tumba* el 7 de junio de 1977, Kiš ganó el *Ivan Goran Kovačić*, el premio literario del periódico croata *Vjesnik* para la mejor obra en prosa de ese año. Cinco años antes, Karlo Stajner se había llevado este premio por sus memorias: el mágico círculo de los naipes, de algún modo, se cerró. La solución del clímax dramático lo llevaron a cabo los propios críticos.

#### **8.3.4. Cuarto acto: Desenlace literario**

Tal y como anticipamos en la introducción de la estructura dramática de la polémica sobre Kiš, el desenlace de esta trama tuvo dos formas que además respondieron a dos tipos de acusaciones que se han ido formulando a lo largo de los años.

La primera es *Lección de anatomía*, un libro que nació como último esfuerzo de Kiš para darle una forma y un sentido a las acusaciones planteadas para que «un futuro investigador se pudiera orientar en medio de todo el asunto, pues las cosas se desarrollaron por lo general entre bastidores, en nuestros *salones* y clubes literarios en nuestro tugurio poético» (*Anatomía*: 7) y «porque, en el estado actual de nuestra teoría y crítica literaria – estado que no promete ninguna mejora–, hablar de mis libros desde un punto de vista teórico-literario ya no es un capricho, sino una necesidad» (*Anatomía*: 9).

Tal y como indicaba en el libro, Kiš proporcionaba allí una visión del escándalo desde una postura subjetiva, pero manteniéndose siempre en el territorio de lo literario y teórico. Esto era así, aunque el ataque fuera orquestado tanto por literatos y críticos de una orientación emergente nacionalista que iba a acabar con cualquier avance en el territorio literario y por la crítica rancia comunista que obligatoriamente censuraba los temas problemáticos y que ante cualquier cambio y novedad tendía a volver a los sitios seguros de sus anacronismos. Fue precisamente esa la razón por la cual Kiš volvería a incluir el texto en contra del nacionalismo de su entrevista del 1973. Lo usó como prueba y anticipación de los hechos ocurridos.

En *Anatomía*, Kiš respondió a cada uno de los ataques formulados a lo largo de los años, desde una postura teórica y crítica bien formulada y clara. Sin embargo, a pesar de que constatará que sus respuestas iban a evitar cualquier referencia política, no se resistió a escribir una obra sumamente irónica, sarcástica y airada. Kiš organizó este estudio de intertextualidad incluyendo algunos textos escritos antes del comienzo de la polémica, de los que ya hemos hablado, y ahí incluyó sus ideas acerca de la función de algunos elementos claves de su poética: el efecto de extrañamiento del judaísmo en sus obras, la sensación diferencial que aportaba en su relación con el modelo borgiano en la *Tumba*, pero también la crítica ante el acercamiento anti-individualista del aparato crítico y su insistencia en un acercamiento sociológico y psicológico antes que literario. En su lucha «contra el oscurantismo» o «el escalpelo de la conciencia crítica», proporcionaba no solo argumentos teóricos contra las denuncias, sino que aportaba detalles de relaciones políticas del mundillo literario yugoslavo en los años setenta. Kiš afirmaba que el escándalo provocado estaba pensado para «liquidar un libro y a un escritor» y que en las argumentaciones expuestas se notaba «una decadencia de gusto y un colapso de valores literarios y criterios estéticos». Además se lee como un estudio teórico de un caso concreto en el que Kiš incluía textos

teóricos sobre la construcción del material literario de obras como *Historia universal de la infamia*, de *Crónica de Travnik* y del texto de historia de la aparición de *Doctor Faustus* de Thomas Mann, como su base poética y como apoyo para la contrargumentación.

Según Kiš, toda este escándalo empezó cuando intentó acercar sus ideas teóricas de este libro en concreto a su traductor Jean Descat, que en todo ello vio indicios de plagio. Insistimos en que *Anatomía* proporciona una visión desde dentro y algunas informaciones y detalles que no podemos encontrar en ningún otro sitio. Así Kiš insistía en que:

El procedimiento literario aplicado en *Una tumba para B.D.* es solo uno de los aspectos del extrañamiento (en el significado formalista del término), en cuyos principios se basa la reducción de formas de la pura imaginación a formas *non-fiction*, a lo documental, proporcionando una forma documental a un puro producto de la imaginación (y viceversa), presentando algunos hechos reconocibles (sobre todo para el lector francés) –como es la famosa descripción de la catedral de Santa Sofía– como paráfrasis de un texto que se puede comprobar, para identificar los parecidos y las diferencias, de modo que el lector, a partir de ello, crea que también los demás «documentos», o casi todos se han hecho según el mismo principio (*Anatomía*: 124).

Aparte de que el libro y la trama entera están repletos de referencias locales concretas, significantes para el momento histórico concreto, en este tipo de explicaciones de Kiš podemos ver lo que Rupel identificaba como «temas de actualidad que interesarían muy poco a los futuros lectores». Incluso podríamos constatar que en el desarrollo y el proceso de evolución, este procedimiento tal y como lo explicaba Kiš no tiene el mismo valor para el futuro lector de la *Tumba*: creemos que no nos equivocamos cuando constatamos que ningún lector, por muy modélico que sea, será capaz de «identificar» las descripciones de las iglesias en la Unión Soviética proporcionadas por el historiador francés. De hecho, con el paso del tiempo, pasará precisamente lo que Kiš intentaba decir cuando describía este lector modelo: que la *Tumba* hoy en día no se lee, efectivamente, en el nivel de la fábula y de la revelación de los campos de concentración estalinistas. *Anatomía* fue escrita en un mes (Thompson 2013: 255) y, a pesar de que llegó algo tarde a la batalla que ya había acabado, o así parecía, en su estructura condensada y algo caótica se refleja la rabia y una profunda frustración de la cercanía de los hechos ocurridos. Igual que Umberto Eco en *Apostillas a «El nombre de la rosa*, creó un ameno relato sobre la manera en la que nació su obra y proporcionó la visión de su propia poética literaria. Así *Lección de anatomía* se puede leer como un estudio argumentativo, en el que se ve condensada toda la poética literaria de la que hemos hablado en el apartado anterior y que venía de una formación teórica de un escritor obsesionado por



los procedimientos. Los dos escribían para un futuro lector, aclarando el camino hacia la obra. Sin embargo, mientras Eco «quería que el lector se divirtiese, al menos tanto como me estaba divirtiendo yo» (Eco 1983: 63), la obra de Kiš está llena de amargura y decepción:

(todo esto se hace) evidentemente con la esperanza de que el lector que tenga hoy en las manos este libro pueda entender y justificar mi proceder, y al que, quizá, lo tenga en las manos en otros tiempos mejores, le pido perdón por nuestra actuación, y que acepte esta *demonstratio* como un documento de una época y de un clima literario determinado. Y que me perdone (*Anatomía*: 169).

En *Anatomía* Kiš no se contentaba con ofrecer un estudio a los futuros lectores, sino que presentaba un análisis igual de riguroso de las obras de Dragan Jeremić y Branislav Šćepanović, para así comparar las poéticas y los procedimientos literarios de sus adversarios. De este modo, a pesar de su indudable valor, la publicación de *Anatomía* prolongó el debate: escritores como Miodrag Bulatović (Bulatović 1978a, 1978b) o Branimir Šćepanović (1978), después de verse públicamente provocados, dejaron los primeros textos sobre el tema. Aún así, el efecto de *Anatomía*, su minuciosidad y su acercamiento teórico al problema dejaron muy pocas dudas a los futuros lectores. Incluso tendremos la oportunidad de leer las actitudes presentadas en *Anatomía* en casi todos los textos posteriores que han salido sobre este tema. Una vez más, Kiš guió la recepción con la fuerza de su argumentación.

Como respuesta a las acusaciones de falta de inspiración creativa, Kiš elaboró su argumentación sobre la incredulidad en la imaginación lectora. A las acusaciones de plagio por recoger las historias de la gente que ya se encontraban descritas en los libros publicados, Kiš respondió con la diferenciación entre la *fábula* y el *siuzhet* de los formalistas rusos. A la necesidad de hacer referencias a sus citas retomadas e implementadas en la estructura de la *Tumba*, Kiš respondió con la teoría de las «fuentes no fiables» de Borges. De todo esto ya hemos hablado con más detalle en el apartado de la interpretación del autor de sus propios textos y ahí hemos intentado dar la forma final a la poética del autor.

Gracias a una excelente aceptación por una parte del aparato crítico del estudio de Kiš, una nueva ola de reacciones resucitaba. Esta reacción fue iniciada por personas que por primera vez reaccionaron ante «los insultos y las provocaciones» que planteaba Kiš. A las indicaciones de que *Anatomía* podría formar parte del material pedagógico de lectura obligatoria en la enseñanza (Šćepanović 1978: 244), todo el mundo quiso tener su oportunidad de defenderse de las acusaciones planteadas con un tono severo. Los centros de enseñanza constituyen un poderoso nudo institucional, por sus funciones mediática y

canonizadora. Por ello, la mera insinuación de su presencia cambiaba enormemente la recepción del momento e incluso la futura.

A nivel argumental, teórico-literario, no hubo innovaciones en las ideas críticas contra Kiš. Branimir Šćepanović, en su texto «Las cortinas de humo de Danilo Kiš» (1978), insistió en las mismas acusaciones de plagio diciendo que *Anatomía* era un libro en el que se comprobaba teóricamente que copiar textos ajenos estaba permitido y que todos aquellos que se atrevían a informar sobre un robo similar serían definidos como «mafiosos, trapicheros, ignorantes y primitivos» (Šćepanović 1978: 244). En su tono pedagógico volvía a los temas de falta de buena conducta de un escritor que se consideraba intelectual y académico.

Por otra parte, Miodrag Bulatović se apoyaba en el seguimiento que había hecho la revista *NIN* de la publicación de *Anatomía* y, en el texto titulado «Estoy harto de este Kitsch» (1978b), definió el libro de Kiš como «el libro negro de Nolit<sup>168</sup>». En el mismo tono que empleaba Kiš para dirigirse a sus adversarios, Bulatović hablaba a los futuros lectores dejando constancia de que: «Budući istoričar književnosti moraće da zaključi: godina šezdesetih i sedamdesetih, godina intelektualnog i moralnog previranja na Balkanu, dosta se epigonisalo, kralo, potkradalo i prekradalo (niko Vašeg autora neće moći da mimoide!)» (Bulatović 1978b: 251)<sup>169</sup>. En este texto Bulatović incluyó las acusaciones más cuestionadas por la naturaleza de su ataque, como la de que con la publicación de *Anatomía* se calumniaba la ciudad de Belgrado y con el dinero público se desprestigiaba la reputación literaria y judicial de Serbia. Además, en una visita de Jean Descat, la revista *NIN* le dedicó una entrevista con el periodista Dušan Veličković en la que el traductor y eslavista francés puso en duda el buen desarrollo de lectorados de Francia y Yugoslavia por el escándalo que había provocado Kiš (Veličković 1978). Viendo en todas estas acusaciones una aprobación de la revista de los ataques nacionalistas, personales y no literarios, Kiš finalmente devolvió el premio *NIN* que se le había otorgado para *Reloj*. Con esto Kiš dejó cerrada su participación en la discusión literaria.

El apoyo que recibió Kiš en defensa de *Anatomía* fue inmediato. Así el crítico Damjan Antonijević (1978) caracterizó la obra de Kiš como «un libro útil, pero desagradable» en el

---

<sup>168</sup> La editorial que publicó *Lección de anatomía*.

<sup>169</sup> «El futuro historiador de la literatura tendrá que concluir: los años sesenta y los años setenta, los años de las turbulencias intelectuales y morales en los Balcanes, se epigonaba, se robaba, se hurtaba y se despojaba bastante (¡nadie podrá omitir a su autor!)»

que el autor «no muestra piedad ni hacía sí mismo». Su «tono satírico y su burla» cuadraban perfectamente con la intención de dar un golpe serio a la «cara gris sin pasión de la crítica literaria». Comparándola con la polémica obra de Krleža, *Mi balance de ellos* (1932), Antonijević constataba que la *Anatomía* era una obra «más valiosa y más interesante, enriquecedora y diversa que la *Tumba*».

Algunos críticos como Milorad Vučelić (1978b) vieron en el ataque a *Anatomía* una peligrosa práctica de rechazo hacia los libros que proponían una mirada anti-dogmática que, como consecuencia, podía «poner en peligro la independencia de la integridad de la Yugoslavia socialista». Además con un tono irónico se criticaba la necesidad de una visión optimista en el libro de Kiš, muy propia de los que se negaban a enfrentar a la realidad.

Velimir Visković (1978) apuntaba a que el valor de *Anatomía* estaba en que Kiš por fin conseguía «disciplinar su pasión» y organizar su argumentación con un sistema concreto. Por todo esto *Anatomía* se convirtió en un anexo valioso para los estudios sobre la prosa moderna en Yugoslavia y la mentalidad del mundillo literario.

Siguiendo las implicaciones literario-teóricas de *Lección de anatomía*, el tercer programa de Radio-Belgrado organizó una discusión abierta en enero de 1979 (Krivokapić 1980: 333-378) en la que el tema principal era la definición de la obra literaria y de su material. Algunos de los críticos más importantes de la época rindieron aquí un homenaje al esfuerzo de Danilo Kiš y al mismo tiempo ofrecieron un cierre del enfoque teórico del debate. Por otra parte, el debate legal estaba a punto de tener su propia clausura.

Un grupo de críticos aprovechó el ejemplo de la obra de Danilo Kiš para cerrar el conflicto entre el realismo y el modernismo, que desde los años cincuenta dominaba la realidad literaria yugoslava. Así, para explicar la noción de originalidad, que tanto espacio había ocupado en el debate sobre la *Tumba*, contemplaron la relatividad de este concepto a través del tiempo, cuya base estaba en el concepto romántico de la creación desde la nada, de la absoluta originalidad, que como concepto teórico estaba del todo superado en el momento en el que surgió la trama sobre la *Tumba*. Indicaron que la autenticidad, a partir de ahí, tenía que ser entendida como un concepto condicional y definible por su contexto. Visković insistió en una explicación teórico-receptiva del concepto. Se apoyaba así en el concepto de la cultura de identidad –en la que la obra se evaluaría según su acercamiento al modelo, al canon– y de la cultura de oposición –en la que se introducirían las innovaciones y se

destruirían los valores establecidos—, citando a Lotman. En el horizonte de expectativas de los lectores, la originalidad siempre funcionaba como un elemento dominante, pero estaba claro que Kiš optó por la estética de la oposición dentro de la cual la originalidad se definía como la novedad que nace de la muerte de lo anterior. Para poder entender la base poética de la *Tumba*, había que apoyarse en la idea de Jakobson que constataba que la *differentia specifica* de la literatura se realizaba en el nivel de la forma, desde la conocida propuesta acerca de «una función poética del mensaje». Así, para llegar a entender la originalidad de una obra como la *Tumba*, no se podía quedar nadie en el nivel de los fragmentos, sino en la originalidad de las relaciones que se establecían entre estos fragmentos. Y así fue como se volvió al tema de Borges: desde el aspecto de la base poética borgiana, la originalidad del texto de Kiš era fácil de defender. Además, según Visković, el autor conseguía ir más allá de su modelo: usar los procedimientos técnicos de Borges en las fábulas histórica y políticamente relevantes. «La *Tumba* sale de Borges, pero se enfrenta a él desde su dimensión ética», concluyó Visković confirmando las afirmaciones del propio autor.

Nikola Milošević, por otro lado, aprovechó el debate para definir el concepto de «transferencia» de los textos, constatando que cualquier «prestación» de un texto concreto —mientras estaba siendo reformado e integrado en el material literario nuevo y así obtenía cambios funcionales— no se podía considerar un plagio ni su función estética podía ser cuestionada. Fue en esta discusión de los críticos donde se definió el papel del receptor para un nuevo tipo de obra. Este nuevo modelo de prosa exigía un tipo de «lector alejandrino» que sería capaz de reconocer los textos primarios, entender su contexto y de ahí desautomatizarlo sacando conclusiones de una nueva creación artística.

Aleksandar Flaker insistió en que muchas veces en las discusiones teóricas se olvidaba que en la cultura literaria contemporánea existían tres niveles de discusión sobre la literatura: el nivel teórico, el nivel crítico y el nivel del público y sus expectativas. Uno de los objetivos de este tipo de discusiones era acercar las teorías literarias a la expectativa del público lector a través de los temas del momento y era ahí donde el libro de Kiš cumplía indudablemente su función. Al atacar con su *Anatomía* los procedimientos y a los teóricos de la «narrativa de la realidad», a Kiš se le descalificaba como esteta y hermético, pero lo que hacía realmente con este libro era apuntar a la necesidad del pluralismo en el arte y de una implementación de procedimientos literarios nuevos, menos comunes y más libres. Aleksandar Ilić apuntaba al peligro de la institucionalización de una corriente literaria: en el momento en el que el Estado

reconoce una corriente literaria, reconoce un programa literario como privilegiado; el verdadero arte se vería en peligro.

El crítico Kasim Prohić concluyó que la aparición de un libro como la *Tumba* era esencial para la cultura de un país como Yugoslavia: la *Tumba*, comentaba, era un gesto literario y moral; un libro que se levantaba como poética moderna.

### ***El desenlace legal***

En octubre de 1978 ante el Tribunal de Primera Instancia en Belgrado empezó el juicio al escritor Danilo Kiš por denuncia privada del periodista Dragoljub Golubović. El objeto de la denuncia: insulto y calumnia. Unos meses antes, la misma persona puso una denuncia ante el Tribunal de primera instancia en Zagreb en contra del escritor Predrag Matvejević.

Después de que se diera prácticamente por cerrada la cuestión de Danilo Kiš y su libro, y después de la publicación de la *Anatomía*, Dragan Golubović no participó en las discusiones que tenían lugar en revistas y periódicos. Debido a que su nombre se había mencionado en varios contextos no literarios en *Anatomía*, la primera noticia que se tuvo de él fue la denuncia que se había puesto en contra de Kiš. Los periodistas y comentaristas estaban incrédulos: la pelea literaria encontraba su camino hacia los juzgados. El drama no se acababa. La trama herida y moribunda del escándalo literario tuvo su clausura ante la ley y en los textos de las denuncias y las defensas legales: un verdadero desenlace borgiano y metaliterario. La literatura salía de los círculos literarios y un nuevo nudo institucional, ajeno y extraño, se tejía.

Debido a la extensión de estos textos legales, que no tienen especial interés en este estudio por sus escasas aportaciones al debate y al proceso final de recepción, mencionaremos los detalles más interesantes de los textos de los cargos y de la acusación. Estos, en gran medida, aclaran la naturaleza del «debate Kiš». Para los que tengan interés en un análisis más detallado y minucioso de estos documentos, recomendamos consultar el libro de Boro Krivokapić: *Treba li spaliti Kiša?* (*¿Hay que quemar a Kiš?*, 1980), en el que se encuentran reunidos todos los textos en su versión original.

Aquí destacaremos solo algunas de las partes más llamativas. En el texto de la denuncia que se escribió en julio de 1978, en nombre de Dragoljub Golubović, se constata:

Que la demanda se escribe en contra del escritor Danilo Kiš, literario de Belgrado, por los insultos y calumnias expuestas en el libro de calumnias *Lección de anatomía*, cuyo contenido no contiene nada más que insultos, calumnias, blasfemias, menosprecio y huida de la verdad.

(...)

Danilo Kiš mantenía una amistad durante años con Branimir Šćepanović, Bulatović, Jeremić y los demás, y ahora me acusa a mí de trabajar en su nombre, como asistente de Jeremić, mientras que a los demás escucho y apunto lo que me dicen. Después de eso me describe como escritor (independiente) de columnas escandalosas, del mismo modo que Matvejević relaciona conmigo el fascismo y la tribulación del pueblo checo. Pedir *una revisión psiquiátrica de Danilo Kiš* (subrayado por la autora del trabajo) y si se determina que es mentalmente inestable o que tiene la capacidad de entendimiento de sus actos significativamente reducida, retirar la denuncia. Si se muestra mentalmente estable, pedir el castigo más severo de prisión, porque solo con una medida penal en su caso se puede conseguir el objetivo del castigo.

Tener en consideración el hecho de que Kiš escribe «Lección de anatomía» y *determinar si esto tiene que ver con la «anatomía de una moral»* de Milovan Đilas<sup>170</sup> y establecer si tiene planificado publicar este libro en EEUU.

En Belgrado, 24 de julio de 1978 (Golubović, 1978<sup>a</sup>: 424-425).<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Milovan Đilas fue un político, revolucionario y escritor yugoslavo. Además, fue militante comunista y luego un importante líder del gobierno comunista de Yugoslavia tras la Segunda Guerra Mundial. En 1953, junto con otros intelectuales de la época como Dobrica Ćosić, Miroslav Krleža, Oskar Davičo o Mihajlo Lalić, fundó la revista anti-dogmática *Nova misao*. A pesar de ser un alto funcionario del gobierno comunista, escribió una serie de artículos criticando la burocracia del partido y provocó con ello una fuerte reacción en el Partido Comunista. Su texto más famoso fue precisamente «Anatomía de una moral», en el que Đilas criticaba algunos de los conceptos claves del comunismo yugoslavo de la postguerra y la vida de ciertos funcionarios superiores. En el pleno extraordinario del Comité Ejecutivo del Partido Comunista, Tito le acusó de revisionismo, de un ataque contra el partido y de provocación de anarquía. En diciembre de 1954, Đilas hizo una entrevista con un periodista de *The New York Times* en el que criticaba el estado político de Yugoslavia y recalca la necesidad de creación de un partido de oposición como portador de la democracia (Oberbeck 1971, Lalić 2011).

En Belgrado se organizó un juicio secreto en el que a Đilas se le condenaba a dieciocho meses de prisión. A pesar de la prohibición de acciones públicas, Đilas apoyó las reformas democráticas de la Primavera de Praga y las manifestaciones de estudiantes de 1968 en Yugoslavia. El mismo año abandonó Yugoslavia, publicando artículos en Gran Bretaña. A la vuelta a Yugoslavia se le quitó el pasaporte y se le prohibió la salida del país. La prohibición acabó en 1987.

Aludir a la semejanza entre los dos textos, conllevaba indudablemente el peligro de acusación de «revisionismo» en el caso de Kiš. Dejando aparte que fuera una de las acusaciones más serias en un Estado comunista, la idea implícita de que se tratara de un posible «espía» con conexiones en EEUU fue muy común en los casos de todos los escritores que viajaban en la época. La sospecha de espionaje la sufrieron tanto Dragoslav Mihailović como Pekić y Kovač (Mihailović, 2001). Aparte de eso, de la correspondencia de Kiš podemos deducir que efectivamente tenía cierta amistad o por lo menos mantenía una relación con Đilas. En una de las cartas, a propósito de la *Tumba*, Đilas escribió: «Quiero agradecerle el contenido de este libro. Para no alargar y detallar: así se escribe y así hay que escribir sobre estas cuestiones» (COR.: 35).

En la página cinco del texto de la denuncia penal contra Kiš, con fecha de 18 de agosto de 1978, entre la lista de pruebas presentadas pone:

Con las acciones descritas el acusado Danilo Kiš, de Belgrado, cometió un delito penal prolongado de calumnia a través de la prensa con la intención de perjudicar el honor y la reputación del demandante, artículo 92, apartado 2, según las consecuencias del apartado 3 en relación con el apartado 1 del artículo 29 de CP de Serbia. Lo hizo con plena consciencia e intención malvada y con la premeditación que supera todo lo que había hecho hasta ahora y de ahí el propósito del castigo solo se puede conseguir *con su eliminación del entorno por un tiempo* (subrayado por la autora del trabajo). Él es un serio cometedor de actos penales y eso a través del libro cuya intención es que publique en el extranjero y lo muestre como luchador por «la gran causa» (Golubović, 1978b: 434).<sup>172</sup>

Si hasta este momento se podía discutir la ambigua motivación del escándalo provocado por la publicación de la *Tumba*, algunos puntos del texto de la denuncia de Golubović aclaran muchas cosas. Pedir un «examen psiquiátrico», «determinar si tiene planificado publicar este libro en EEUU», pedir la «eliminación del entorno» y finalmente la analogía entre el texto de Kiš y el de Đilas... Todo indica una paranoia que de cierta forma reflejaba el nudo temporal en el que el escándalo de Kiš tenía lugar.

Danilo Kiš se negó a aceptar la ayuda de un abogado y se defendió solo. El día 22 de marzo de 1979, ante el Tribunal de Primera Instancia, Danilo Kiš fue declarado inocente de los cargos imputados. El juicio contra Predrag Matvejević fue anulado por incomparecencia del demandante o de su representante legal.

---

<sup>171</sup> «Da podnese krivičnu tužbu protiv Danila Kiša, književnika iz Beograda, zbog nanetih mi uvreda i kleveta, kroz knjigu kleveta «Čas anatomije», čija sadržina i nema ničeg drugog osim uvreda, kleveta, psovki, poturanja, podcenjivanja, bežanja od istine.» (...) Danilo Kiš, se godinama družio sa Branimirom Šćepanovićem, Bulatovićem, Jeremićem i drugima, a sada mene optužuje kako radim u njihovo ime, kako sam asistent Jeremića a ostale sušam i pišem šta oni kažu. Posle toga me prikazuje kao pisca (samostalnog) skandaloznih rubrika baš kao što mi Matvejević pripisuje fašizam i stradanje češkog naroda. Zatražiti psihijatrijski pregled za Danila Kiša, pa ako se utvrdi da je neuračunljiv ili da mu je sposobnost shvatanja svojih postupaka bitno smanjena, povući tužbu. Ako se pokaže da je uračunljiv, zatražiti najstrožu kaznu zatvora, jer se samo zatvorskom merom u njegovom slučaju može postići svrha kažnjavanja.

Voditi računa o činjenici da Kiš piše «Čas anatomije» i utvrditi da li to ima vez esa «anatomijom jednog morala» Milovana Đilasa i utvrditi da li iza toga stoji namera da se ta knjiga objavi u SAD.»

<sup>172</sup> «Opisanim radnjama okrivljeni Danilo Kiš, iz Beograda, izvršio je jedno pruženo krivično delo klevete putem štampe, a u nameri da škodi časti i ugledu tužioca iz čl. 92 st. 2 a po posledicama iz st.3 u vezi sa st. 1 čl. 29 KZ Srbije. To je učinio sa punom odlučnošću i zlom namerom i uz hladnokrvni umišljaj koji prevazilazi ono što je do sada učinio, pa se svrha kažnjavanja može postići samo njegovim uklanjanjem iz sredine na iyvesno vreme. On je opasan učinilac krivičnih dela i to kroz knjigu sa nadom da se ona objavi u inostranstvu i prikaže ga kao borca za “veliku stvar”».

### 8.3.5. En vez de epílogo

El asunto Kiš removió en los años setenta muchas cuestiones intocables hasta ese momento en la realidad cultural y literaria yugoslava o más, concretamente, la serbia. Al atreverse a ahondar en un tema que trascendió los límites de la literatura, las consecuencias personales habían sido demasiado graves como para seguir compartiendo el mismo espacio vital con todos los personajes que habían participado en este drama. En octubre de 1979, Kiš decidió mudarse permanentemente a Francia por lo que el mismo autor definía un «exilio elegido» (PAE: 231), como una especie de desterrado en el «sentido joyciano de la palabra» (PAE: 122). Hasta 1983 dio clases de serbocroata y de literatura en la Universidad de Lille.

U petak sam oputovao u Lil, na časove. Imao sam desetak studenata; predavao sam im 'jedan od idioma iz velike porodice slovenskih jezika, koji su ruski i poljski...' Pokušao sam da iskoristim bučan ulazak gospođe Jursenar u Akademiju da ih uputim u srpske narodne pesme, koje je gospođa Jursenar cenila, o čemu svedoče njene *Istočnjačke priče*. Nisu čitali Margaret Jursenar. Onda sam pokušao sa ljubavnim pesmama. Sonet. Nisu znali šta je sonet. U aleksandrincu, kao kod Rasina. Nisu znali šta je aleksandrinac. (Bez sumnje neka buržoaska smicalica.) Prešao sam na palatalizaciju i jotovanje. To ih je, izgleda, zainteresovalo. Sve su beležili u sveske. Tako sam u vozu morao da učim palatalizaciju i jotovanje (ALM.: 238).<sup>173</sup>

Un año después, en 1980, Danilo Kiš ganó el premio literario francés *Grand aigle d'or de la ville de Nice* por el conjunto de su obra.

### 8.4. El exilio y la última obra

Los años ochenta fueron años de grandes cambios en la política y la historia yugoslavas. La esperada muerte de Tito provocó en un primer momento un alboroto estatal, pero también llevó hacia las rupturas que estaban preparándose durante los últimos años de los setenta. El conflicto entre las regiones y un comienzo del proceso de separación cada vez tenían más seguidores. El nacionalismo como identificación ideológica y cultural empezó a

---

<sup>173</sup> «El viernes viajé a Lille, para impartir las clases. Tuve una decena de estudiantes; les enseñaba «uno de los idiomas de la gran familia de los idiomas eslavos, que son ruso, polaco...». Intenté aprovechar la pomposa entrada de la señora Yourcenar a la Academia e introducirles en los poemas populares serbios que la señora Yourcenar estimaba, de lo cual son testigos sus *Cuentos orientales*. No han leído a Marguerite Yourcenar. Entonces lo intenté con los poemas de amor. El soneto. No sabían qué era un soneto. En verso alejandrino, como lo hace Racine. No sabían qué era verso alejandrino. (Sin duda alguna trampa burguesa.) Procedí a la palatalización y jotovanje. Al parecer, eso les interesó. Anotaban todo en sus libretas. Así en el tren tenía que estudiar palatalización y jotovanje.»



resultar una influencia más importante. Incluso en literatura esto tendría un efecto inmediato: los mitos del glorioso pasado se retomaban como referentes individuales de cada región. El intento de anular las aspiraciones individualistas y su identificación particular con el gobierno comunista fueron condenados al fracaso. La cuestión de una nueva identidad apareció a través de un modelo cultural basado en las reminiscencias del romanticismo que, como en el resto de Europa, era la clave para la constitución de una identidad nacional. La obsesión por la historia nacional, la ambigüedad de la mitología nacional, un populismo pseudo-literario y la instrumentalización política de la literatura fueron solo algunas de las controversias de la entrada del nacionalismo en la literatura.

El cambio, sin embargo, no ocurrió en un solo momento. La década de los ochenta se mostraba, sin duda, como un proceso heterogéneo de cambio de paradigma cultural. Por eso, con el mismo ímpetu y con una excelente recepción se publicaban obras de todo tipo de procedimientos e ideologías, aunque aún así dominaba la novela con orientación crítico-histórica. Al mismo tiempo se publicaban y leían las obras de Dobrica Ćosić –*Tiempo de muerte* (1972) y *Raíces* (1954)–, de procedimiento clásico realista, que trataban el problema ético del individuo que se enfrenta al problema de elección entre el fascismo y el comunismo, pero en las cuales se contemplaba la posición de Serbia en Yugoslavia y en los Balcanes. Este escritor, que pasaba de ser un funcionario comunista a ser un defensor del nacionalismo serbio (se consideraba «padre de la nación» por su papel en el levantamiento de la cuestión de Kosovo, lugar de identificación nacional serbia *par exallance*), aprovechó temas históricos para plasmar tanto cuestiones estéticas como éticas.

Por otro lado, con el mismo éxito escribía uno de los escritores postmodernos: Milorad Pavić publicó en esta década su obra más famosa, el extraordinario *Diccionario Jázaro* (1984), el libro sobre el pueblo que desaparece del escenario histórico, junto con su Estado, y que después de la conversión final quiere volver a su religión de origen, pero sin saber si esto iba a ser judaísmo, islam o cristianismo. Esta obra de enorme éxito editorial en la Serbia de los años ochenta fue una de las pocas que trascendió por completo los límites de la literatura nacional. Curiosamente *Diccionario jázaro* fue calificada muy positivamente tanto por los críticos nacionalistas, que veían en ella una reivindicación histórica del pueblo serbio, como por los modernistas que alabaron el procedimiento de esta obra compleja que introdujo conceptos como «hipertexto» en la historia literaria serbia.

Las obras dramáticas de Dušan Kovačević, uno de los dramaturgos más socio-críticos de la época –*Balkanski špijun*, (*El espía balcánico*, 1984)–, estaba en auge precisamente durante estos años ochenta. Slobodan Selenić, con su novela *Očevi i oci* (*Padres y padrastros*, 1985), en la que se revelaban los problemas individuales y colectivos de la vida en los márgenes de la civilización y la tragedia de la intolerancia cultural y la inmadurez política, en un contexto personal e íntimo, fue también otro autor muy presente en la realidad cultural de la época.

La poesía, por otro lado, tendía a inclinaciones reivindicativamente nacionalistas: poetas como Matija Bećković y Gojko Đogo dominaban la publicación poética. Una parte de los escritores de orientación claramente nacionalista en la Serbia de los años ochenta pasaron por un proceso de persecución por parte del gobierno comunista, pero otro grupo de autores importantes, posteriormente líderes nacionalistas, habían pertenecido a importantes círculos estatales comunistas. Conviene aquí recordar el curioso caso de Gojko Đogo, poeta que recibió el apoyo de todos los intelectuales exiliados<sup>174</sup> y que fue perseguido por el gobierno comunista por su libro *Vunena vremena* (*Los tiempos de lana*, 1981); en los momentos turbulentos, pasó de ser un disidente para convertirse en un apasionado nacionalista (Žunić 1999: 48). En esta compleja atmósfera literaria, donde cada vez más se necesitaba resucitar los mitos nacionales e históricos como referentes claros, Kiš, desde el extranjero, escribió una novela de contramitos: *Enciclopedia de los muertos*.

Tanto los hechos como la polémica, que siguió durante los años posteriores a la publicación de la *Tumba*, el éxito editorial absoluto del libro –según datos del Instituto Bibliográfico, en el año 1987 la *Tumba* seguía siendo la «novela» con mayor tirada en Yugoslavia (Žunić 1999: 82)– y el auto-exilio del propio autor tuvieron una influencia importante, no solo en la recepción crítica de la *Enciclopedia*, sino también en la recepción del conjunto de la obra de Kiš. En 1984, un año después de publicar su libro, Kiš presentó su nueva obra para el prestigioso premio *Njegoš* que, según las palabras de Marko Špadijer (1993), no ganó porque un miembro de la comisión del premio veía en el cuento «Simón el Mago» la predicción del colapso del comunismo. Marginado de cierta manera por parte de los críticos de proveniencia comunista por el escándalo causado de la *Tumba* y por el hecho de que el escritor ya escribía desde el exilio, de manera que su «contaminación por el

---

<sup>174</sup> Kiš envió la carta al presidente de Francia para protestar contra el encarcelamiento de este poeta, junto con otros escritores de la época (COR.: 23).

cosmopolitismo» ya era completa, *Enciclopedia*, uno de los libros más completos de Kiš, no recibió el mismo interés que recibieron sus libros anteriores, puesto que no entraba en el marco de la literatura de la euforia nacionalista. No obstante, a pesar de estos datos y a pesar de que Kiš constató que la *Enciclopedia* era un «libro olvidado» (PAE: 217), solo un año después de su publicación recibió el prestigioso premio *Andrić* para el mejor libro del año:

Ta nagrada me, najblaže rečeno raduje, jer je doživljavam kao priznanje koje posredno daje sam Andrić. Činjenica što nosi ime Ive Andrića jeste za mene ugodna i prijatna. To je sve što bih o tome mogao reći. Bojim se da bi svaki drugi razgovor na temu nagrada mogao biti neugodan, meni zapravo već i jeste neugodan (VL: 176).<sup>175</sup>

Dos años después, en 1986, se le otorgó el premio literario *Skender Kulenović*. Con estos reconocimientos parecía que el círculo crítico académico quería, de alguna forma, redimirse por el «daño» provocado por la polémica de la *Tumba*. La prensa, sin embargo, seguía centrándose en el mismo tema del plagio. Esto se debía, por otro lado, al hecho de que en 1981 Dragan Jeremić resucitó el tema de plagio con su obra-respuesta a *Anatomía: Narcis bez lica* (*Narciso sin la cara*).

A pesar de que la *Enciclopedia* no recibió la atención que el escritor esperaba y que realmente el libro se merecía, el conjunto de la obra de Kiš volvió a ser un tema recurrente en las revistas literarias. No obstante, si se compara la cantidad de artículos que sobre este tema salieron en otros países de Europa, podremos ver que, por primera vez, de Kiš se hablaba más en el extranjero que en Yugoslavia. Aún así, una decena de mesas redondas como homenaje a la obra de Danilo Kiš se organizaron a lo largo de los años posteriores a la publicación de la *Enciclopedia* y el interés de los críticos se orientó hacia una excelente aceptación de su obra en el extranjero. A todo ello contribuyó sin duda el hecho de que Kiš recibió reconocimientos en forma de premios en el extranjero. Uno de los más importantes fue *La Orden francesa de las Artes y las Letras* (Chevalier des Arts et des Lettres) en 1986. Debido a todo ello, la obra de Danilo Kiš en Serbia/Yugoslavia se convirtió en el tema privilegiado de grupos de académicos.

---

<sup>175</sup> «Este premio, dicho de la manera más suave, me alegra porque lo entiendo como reconocimiento que indirectamente entrega el propio Andrić. El hecho de que lleva el nombre de Ivo Andrić para mí es placentero y agradable. Eso es todo lo que podría decir sobre el asunto. Temo que cualquier otra conversación sobre el tema de los premios podría ser incómoda, a mí ya me es incómoda en realidad.»

Aún así, dentro de un número relativamente reducido de obras académicas que salieron en este periodo, algunos análisis fundamentales para la futura recepción de la obra de Danilo Kiš tuvieron lugar. Uno de los actos más significativos fue la mesa redonda sobre la obra de Danilo Kiš organizada en las oficinas de la revista *Književnost* en octubre de 1985, en la que se recapitularon temas claves de la obra de Kiš: su poética, las paradojas de la violencia en su obra, la relación con Borges, la muerte del autor en las obras de Danilo Kiš y la función de la estructura en sus obras.

Solo dos años después, la revista *Gradac* publicó una edición especial dedicada a Danilo Kiš en la que los participantes se centraron en la posición del autor en el marco centroeuropeo y en su recepción creciente en el extranjero, especialmente en Francia. La cuestión de la revisión del concepto centroeuropeo y el papel de los escritores yugoslavos en él venían incentivados también por el texto que Kiš incluyó en la obra *Život, literatura*. Este libro lo hizo en colaboración con Gabi Gleichmann, un escritor y periodista sueco, pero de origen húngaro-judío, con el que Kiš hizo varias entrevistas (*A Central European Encounter, Confidential Talk with Gabi Gleichmann*). Según las palabras del propio Kiš, en este libro de fragmentos prosaicos incluyó los temas que, por razones diferentes, no habían podido entrar en la ficción autobiográfica. Este libro fue su forma particular de libro de memorias, textos basados en los temas que nunca habían podido verse transformados en cuentos o en una novela (PAE: 254). Una revisión de la cuestión centroeuropea y de una identificación que transcendía los límites de los marcos nacionales vino como réquiem por el tiempo perdido porque, a pesar de insistir en ello, Kiš no creía en la posibilidad de su ejecución. La fuerte sensación de pesimismo, muy presente en todas las obras de Kiš, pasó a ser una constante también en sus textos de ensayo. Su salida del país, sus problemas personales y las primeras señales del cáncer afectaron, en gran parte, el tono de sus textos, que variaba de la nostalgia al nihilismo:

U naslovnoj priči *Enciklopedije mrtvih* otac naratorke i glavne ličnosti oboljeva od raka. (...) Bio sam prilično zapanjen kad sam prošlog novembra i sam saznao da imam rak pluća. Rekao sam sebi: to ti je kazna. Period u kojem sam napisao ovu priču podudara se naravno sa razvojem mojeg sarkoma, moje guke. Ta paralela nije mogla ostati bez značaja za mene (PAE: 199).<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> «En el cuento titular “Enciclopedia de los muertos” el padre de la narradora y de la protagonista enferma de cáncer. (...) Me quedé bastante sorprendido cuando en noviembre pasado me enteré de que tengo cáncer de pulmón. Me dije a mí mismo: este es tu castigo. El periodo en el que escribí este cuento coincidía, por supuesto, con el desarrollo de mi sarcoma, de mi nodo. Ese paralelismo no podría haberse quedado sin interés para mí.»

## 8.5. Los últimos años

Una de las predicciones más acertadas del autor fue, sin duda, la relacionada con la publicación de la *Enciclopedia*. Kiš se negó a interpretar su obra en las entrevistas y, en cambio, se enfrentó a un silencio de los críticos que no sabían precisamente desde donde coger un híbrido como la *Enciclopedia* (PAE: 218). A pesar de que realmente ocurrió este silencio interpretativo, la aparición de la *Enciclopedia* reanimó la recepción del conjunto de la obra de Kiš, que estaba de cierto modo aplastada por la polémica de la *Tumba*. Lo que ocurrió fue lo que Stefan Kordić (1983) denominó «la polémica como un asesinato literario» en un artículo donde constató que, en el momento en el que el enfoque de un escritor cambió de cuestiones literarias a cuestiones extra-literarias, dicho autor perdió la batalla. Es muy posible que, intuyendo precisamente «esa muerte literaria», Kiš decidiera cambiar completamente de aires y dejar Yugoslavia por completo.

Entre las numerosas reseñas que siguieron a la aparición de la *Enciclopedia*, estaban también la de Visković (1983), que definió la obra como «nacimiento de una historia paralela»; muchos de los críticos y periodistas como Petar Pijanović (1984), Predrag Matvejević (1984) o Mihajlo Pantić (1984) que en años posteriores a la muerte del autor siguieron trabajando con minuciosidad en la obra de Kiš vieron en esta obra la suma estética de la muerte y el homenaje a la poética de la enciclopedia y al catalogo que el autor rindió a su modelo literario Borges. Como ya hemos señalado, la posición dominante en la recepción de la época retomó más la figura del autor que su obra. Los periódicos se llenaron de noticias sobre la participación de Danilo Kiš en la asociación mundial de escritores PEN que se organizó en Nueva York en 1986, junto con el poeta Vasko Popa (en 1989 esta misma asociación le otorgó póstumamente el premio *Bruno Schulz Prize* a Danilo Kiš, el premio organizado en nombre del escritor polaco que fue asesinado por los Nazis en 1942). A pesar de que sus obras ya recibían un interés enorme en el extranjero, desde su estancia en París la carrera de Kiš se internacionalizó enormemente. En los periódicos yugoslavos se traducían textos halagadores de otros países sobre la importancia de la aparición del autor y se constataba una creciente popularidad en el extranjero (Tanjung 1986). La insistencia en el reconocimiento mundial de un escritor local superaba las posibles adversidades que entre diferentes orientaciones críticas podría haber provocado la obra de Kiš porque, a diferencia de los grandes países europeos, el reconocimiento «desde fuera» para un país como Yugoslavia fue siempre de suma importancia. Kiš hizo su gran entrada al mercado europeo

precisamente con la *Enciclopedia*; de hecho, este fue el camino de aparición de Kiš en España, donde la primera obra traducida fue precisamente esta. Alfaguara optó por publicarla en 1987, en la traducción de Nevenka Vasiljević. Una serie de textos que se publicaron a propósito de la edición española en *El País* se tradujeron y publicaron religiosamente en Serbia. El éxito de la obra de Kiš en Alemania, en este caso del *Reloj*, le trajo el premio al libro más leído: el *Preis des Literaturmagazins*, en el año 1988, mientras que en Italia se le otorgó el *Premio letterario Tevere*. El mercado editorial estadounidense se familiarizó con la obra de Danilo Kiš gracias a la labor de promoción de Susan Sontag y Milan Kundera.

Aparte de recibir el premio Andrić para la *Enciclopedia*, en 1983 se publicó la obra completa de Danilo Kiš en diez tomos en Belgrado y Zagreb, y, en 1987, una edición de prosa seleccionada en siete libros. El mismo año recibió el premio *Sedmojulska nagrada*, uno de los premios literarios más tradicionales en Serbia y solo un año después fue nominado como miembro adjunto de la Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (SANU), la institución estatal más importante y prominente de Serbia y ganó el premio *Avnoj*, el reconocimiento cultural más importante de la República Federativa Socialista de Yugoslavia. Uno de los rumores más frecuentes con respecto a Danilo Kiš es que su nombre se consideraba para la nominación para el premio Nobel (Palavestra 1991: 268, Đorđević 2012), pero finalmente se unió a la compañía de Marcel Proust, Italo Calvino y Roberto Bolaño y de todos los escritores que por su muerte temprana nunca ganaron este premio. Considerando las palabras de Danilo Kiš sobre los premios, casi parece que acabó en mejor compañía.

Esta serie de datos nos señala con total claridad que, a partir de los años ochenta, de su salida definitiva del país y de su reconocimiento en el extranjero, Kiš se institucionalizó por completo. Por otro lado, sus libros recibían una atención muy especializada: aparecieron las primeras señales de contextualización de su corpus y la interpretación de la función de su obra en la segunda mitad del siglo XX.

En los años ochenta Kiš ya había construido un grupo fiel de seguidores que se dedicaba al análisis y a la crítica de sus narraciones con minuciosidad y desde diferentes perspectivas teóricas. No obstante, en los ochenta también ocurrió otro fenómeno respecto a la recepción del autor que a partir de este momento seguiría siendo una constante: una generación de jóvenes investigadores empezó a acercarse a la obra de Danilo Kiš como referente crítico, estable y sin compromisos. Entre ellos estaban Milivoj Srebro (1983), quien proporcionó un estudio más completo sobre la semantización de la forma en las novelas de

Danilo Kiš, o Aleksandar Jerkov (1989), quien sería uno de los primeros críticos que habló sobre la poética de la enciclopedia y que situó *Jardín* entre las primeras obras del postmodernismo. Esta tendencia que lentamente emergía a partir de los años ochenta, explotó en la época de mayores rupturas de sentido de la literatura.

Slobodan Vitanović, crítico y profesor, compañero de Danilo Kiš y lector en Francia, fue el primero en desviar la atención académica de la polémica de la *Tumba* hacia una visión más contextualizada del conjunto de la obra. En su texto (1978) sobre la unión temática de las obras de Danilo Kiš –que años más tarde sería el prólogo de una de las ediciones del *Jardín*–, el enfoque principal estaba en los temas que tienen en común las tres obras más importantes de Kiš: el *Jardín*, el *Reloj* y la *Tumba*, insistiendo en que el dominante de estas tres obras, que solo a primera vista podían parecer diferentes, era la desaparición del padre (Vitanović 1978: 219). Implícitamente reorientó la recepción de la obra de Kiš de las interpretaciones políticas e ideológicas exclusivas que había sufrido durante los años de escándalo hacia la interpretación literaria. De este modo insistió en la coherencia de un análisis temático en el que se podía concluir fácilmente que la estructura temática del *Jardín* y del *Reloj* era prácticamente la misma, con la única diferencia del contrapunto que el personaje de la madre ofrecía en el *Jardín*. Vitanović se apoyaba en la imagen de la litografía que aparecía en el comienzo del *Jardín* para proporcionar un resumen simbólico de la obra: la aparente felicidad de la vida de dos niños que se encontraban protegidos bajo el refugio de la madre, mientras el padre ni siquiera estaba en la imagen (Vitanović 1978: 222). La ausencia del padre, cuya identidad se intentaba encontrar en el *Reloj* ofreciendo una serie de documentos reales, proporcionaba todo el sentido a la obra. El tema del *Reloj* siguió siendo la búsqueda del padre desaparecido, de su *imago*. Mientras tanto una profunda auto-observación tendría lugar (Vitanović 1978: 227). La *Tumba* solo a primera vista podía parecer un cambio radical en el corpus del autor. Para Vitanović bastaba con analizarla temáticamente para ver que este libro estaba orgánicamente relacionado con sus precedentes. Vitanović sostenía que con la *Tumba* se cerraba el círculo temático y se creaba un conjunto coherente de temas obsesivos: la inestabilidad, la persecución, la soledad, la exposición a una amenaza de muerte, el miedo. Kiš profundizaba en estos temas saliéndose de la micro-esfera de la propia experiencia y dirigiéndose a los destinos ajenos. El «yo» del escritor no desapareció ante la multitud de los «yo» ajenos: se multiplicaba y se universalizaba (Vitanović 1978: 228-229). El uso de los personajes judíos solo confirmaba la teoría de que todos los personajes de la *Tumba* tenían mucho que ver con el personaje del padre y con la misma experiencia trágica (Vitanović

1978: 231). La lectura de Vitanović de las obras de Kiš es sumamente rompedora, no solo por el momento en el que apareció –el ambiente acalorado del escándalo todavía seguía en pie y todavía se discutía la cuestión del plagio–, sino también por marcar una tendencia de apoyo implícito que Kiš tenía por parte de sus seguidores y amigos. Como ya hemos señalado, Kiš se alejó de la polémica de la *Tumba* y solo volvió cuando publicó la *Anatomía*. Los amigos más cercanos –escritores y críticos– realmente no participaron en el intercambio de ataques en revistas y periódicos.

El hecho de que Vitanović fuera un conocido cercano de nuestro autor también se nota en el hecho de que aclaraba algunos conceptos histórico-críticos que Kiš más tarde definiría como reduccionistas en su línea de intentos de no estar definido ni tachado por la pertinencia a un grupo literario. Así Vitanović insistía en que la definición de Kiš como representante de la *nouveau roman* en Yugoslavia era imprecisa, puesto que para los críticos de la época esto era sinónimo de novela moderna: así, mientras los escritores de la *nouveau roman* intentaban eliminar del texto el personaje del narrador y redireccionar la atención de la conciencia y de la psicología hacia fenómenos exteriores, la obra de Kiš estaba repleta de subjetividad, nació de sus obsesiones personales y la figura del narrador tenía el papel central (Vitanović 1978: 234).

Con la misma intención, Borislav Mihajlović-Mihiz, uno de los críticos más importantes de la época y amigo de Kiš, le incluyó en su libro *Retratos* y le dedicó un homenaje en forma de repaso por sus obras más importantes, otorgándole la definición de escritor de la «elegancia de sufrimiento», el autor más importante y más independiente de la literatura contemporánea (Mihajlović 1988: 305). Mihajlović definió la evolución formal desde el *Jardín* a la *Tumba* como única en la literatura serbia. Al igual que Vitanović, criticaba el reduccionismo de la crítica serbia por igualar la complejidad del *Reloj* con el *nouveau roman*, mientras que en Francia estaban hablando del mismo libro como de «una obra que representará una nueva fecha en la historia literaria contemporánea» (Mihajlović 1988: 303). La *Tumba*, esa indudable obra de arte, habría sido escrita por «una inteligencia mayor, capaz de combinar un dato vital con las relaciones mágicas en las que se cruza la intención humana más noble con una garra grotescamente terrible de crimen». Además, insistió explícitamente en su ignorancia consciente del escándalo:



Pažljivi čitalac će primetiti da u ovom tekstu prelazim ćutke preko jedne Kišove čuvene pamflet knjige o kojoj bi se mnogo toga moglo reći i da se ne bavim glupom i niskom aferom koju su plitki, neobavešteni i zavidljivi duhovi podigli oko Kišovog remek-dela (Mihajlović 1988: 305).<sup>177</sup>

En 1983, Milvoj Srebro publicó un estudio muy completo sobre la semantización de la forma en las novelas de Danilo Kiš. Este texto se apoyó también en las opiniones teóricas del autor, expuestas en sus obras publicadas, y así aportó claves de la función de la forma en las obras del autor, pero también una aclaración de la diferenciación simplista entre el contenido y la forma que proporcionaron los críticos de Kiš al principio. Srebro insistió en que ya con la *Buhardilla* Kiš marcó el sinopsis de una nueva poética, un enfrentamiento vanguardista con la tradición de la novela realista que le aseguró a Kiš el puesto dentro de la novela moderna europea, influenciada por Joyce, Proust y la *nouveau roman*. La acción creativa de Kiš se exteriorizaba antes que nada en el plano de la forma, en el plano de una formación narrativa como una nueva manera de codificación y en la expansión de las posibilidades receptivas del texto. La forma, insistía Srebro, no es solo un significante, no es solo una concretización textual del contenido, sino una estructura abierta para la producción de sentidos y significados. En la «catalítica mezcla» de significante y significado, como lo definía Barthes, se creaba una semantización de la forma (Srebro 1983: 76). La forma sobrepasaba a partir de ahí su definición tradicional –la función de un componente secundario sujeto al contenido– y se mostraba como un método complejo para el descubrimiento/decodificación de la realidad. La insistencia en la forma novelesca en todas las obras de Kiš llevaría a la destronización de la fábula a través de la parodia de las formas clásicas o su relativización en forma de *collage* o montaje (Srebro 1983: 78). Srebro también apuntaba a la importancia de la recepción como un acto de comunicación que se convertía en un factor estético importante en las novelas de Kiš y por las cuales el autor insistía en intervenciones frecuentes y en los «manuales de uso» (Srebro 1983: 80). Con estas afirmaciones Srebro explicaba, en parte, la necesidad de la formación del «lector modelo», ese «lector de tipo alejandrino» como lo definieron los críticos en la discusión sobre el material literario después de la polémica de la *Tumba*. Esta aportación de Srebro indicó la importancia de la lectura de las obras de Kiš como diálogo entre el texto y el lector, por la cual el autor se veía obligado guiar a su receptor.<sup>178</sup> Srebro

---

<sup>177</sup> «El lector atento notará que en este texto paso silenciosamente de un famoso libro panfleto de Kiš del cual se podría decir mucho sin ocuparme del estúpido y bajo escándalo que espectros superficiales, mal informados y envidiosos montaron alrededor de la obra de arte de Kiš.»

<sup>178</sup> Parece curioso que Eco aprovechara la misma definición de recepción para indicar la falta de necesidad de la opinión del autor que debería «morirse después de que haya escrito su obra» (Eco 1983: 14).

interpretaba las obras de Kiš como una metodología del proceso novelesco, como una estructura prosaica especialmente definida para conseguir una «motivación de la realidad», como una novela- procedimiento (Srebro 1983: 79). En opinión del crítico, la intención de Kiš era elevar el discurso novelesco a un concepto de consciencia literaria, convertir la novela en el procedimiento artístico, en la investigación de la realidad.

La mesa redonda organizada en octubre de 1985 tenía forma de homenaje y de redención por parte del aparato crítico hacia el autor y su obra. Algunos de los participantes, como Visković, Matvejević y Kulenović, formaban parte del grupo declarado defensor de Kiš, pero nuevas interpretaciones de la función y del lugar de Kiš en la literatura serbia y yugoslava aparecieron. A pesar de que haya habido un intento de desvincular la obra de Kiš de su interpretación política –que se debía también a la lucha del autor contra el compromiso literario más directo–, una constante en la crítica de esta segunda fase consistió en separar el conjunto de la obra entre los libros de personajes «yoguis» y los de personajes «comisarios». En este contexto Matvejević (1986) insistió en que la poética de Danilo Kiš marcó un cambio que se intuía en los años cincuenta y los años sesenta, y que como su objetivo principal destacaban unas demandas estéticas y formales completamente nuevas. Aún insistiendo en una separación clara entre la literatura y la política, en el análisis de la obra de Kiš no se podía excluir del todo esta relación. Esta politización de la obra literaria, sin embargo, comentaba Matvejević, no pudo afectar a la actualización de los procedimientos, ya que el «anacronismo en la expresión literaria es igual que la falta de talento».

Nikola Kovač (1986) enfocó la interpretación de la *Tumba* a partir del mundo de la justicia y la violencia, y así insistió en el concepto de la historicidad de la obra que Kiš basaba en el entendimiento de la moralidad y en la medida en la que el comportamiento humano se separaba del automatismo político. Apuntando a la relativización de las posturas de la víctima y el verdugo, insistió en la visión de Kiš en la que los dos personajes estaban conectados con la misma cuerda de las inevitabilidades históricas: el verdugo estaba ciego por la verdad para la cual no buscaba pruebas y la víctima, temiendo comprometerse moralmente y temiendo las represalias; así estaba obligada a confirmar y admitir las acusaciones más ridículas. La lógica de la violencia se convertía en una fuerza demoniaca de destrucción. El tema de la vida del hombre en el sistema totalitario en el que el dictador no se contentaba con la destrucción de toda oposición, sino que intentaba arrasar cualquier pensamiento sobre la oposición, según Kovač, tenía claras connotaciones con el momento

histórico en el que Kiš escribió su obra. En esta lectura de la *Tumba*, como un libro que describe el proceso de destrucción de la personalidad humana y el sistema de valores que se presentaba como triunfo de las fuerzas organizadas de sinsentido sobre el orden natural humano, Kovač sostenía que la dominante interpretación de la obra era ideológica por la cercanía con su momento actual.

Mihajlo Pantić (1986), que años después escribiría una de las monografías más importantes sobre Kiš, en este caso insistió en que las señales del conflicto de la dualidad entre *homo poeticus* y *homo politicus* se presentaban incluso en las dos primeras novelas de Kiš. Pantić iba incluso más allá concluyendo que la *Buhardilla* era la novela en la que Kiš fue más lejos que el resto de los escritores que estaban intentado experimentar con las nuevas formas y procedimientos en los años cincuenta y los años sesenta. Para él, analizar la *Buhardilla* significaba analizar teóricamente la época y a la vez indagar en la génesis de una de las obras más importantes de su tiempo. Pantić sostenía que fue precisamente la *Buhardilla* la que contuvo, en forma de avisos, todos los elementos que más tarde se convertirían en paradigmas temáticas de Kiš: desde la experimentación en la aspiración de que cada texto se escriba de una forma diferente, el uso de citas, el montaje y recontextualización de textos existentes, el uso de documentos para borrar los límites entre la ficción y la realidad, la metatextualidad, la naturaleza lírica de la expresión literaria, los catálogos y la enumeración para una organización rítmica del texto.

Por otro lado, Božo Koprivica (1986) presentó una interpretación del conjunto de la obra de Kiš muy parecida a la de Pantić, insistiendo en que todos los personajes de Kiš pasaban por el dilema entre las cuestiones metafísicas de la vida y la muerte, el diablo y Dios, e ideología, política y acción. De modo muy parecido al de Pantić, reivindicaba el papel de la *Buhardilla* en relación con el resto de su obra, pero también insistía en los procedimientos que se repetían constantemente: el motivo de lectura del destino de las paredes empezaba en la *Buhardilla*, se desarrollaba en el *Reloj* y seguía en la *Enciclopedia*; Kiš tomaría al pie de la letra en todos los cuentos en la *Tumba* la idea de Eichenbaum de que después de cada culminación hay que tener una caída, pero también la haría estar muy presente en el *Reloj*.

Si en algo están de acuerdo los críticos, es en el papel de Kiš como referente de un cambio de paradigma literario y con lugar de honor que le corresponde en la prosa contemporánea, presente como diálogo entre la tradición nacional y la europea. En este sentido, Laslo Vogel (1986) señaló la falta de preparación crítica para un autor como Kiš, ya

que esta se limitaba a analizar las obras en el marco de las «tradiciones nacionales de la novela» y a partir de ahí el mundo de los motivos de las obras se valoraba a menudo como «sin raíz», «cosmopolita», «anacional». Kiš presentaba la retórica nacional dentro de una retórica cultural del centro o este de Europa más compleja y mostraba que el universo nacional no era un sistema cerrado, sino una sustancia dinámica.<sup>179</sup>

Radoslav Bratić (1986) proporcionó un resumen de la época en la que Miodrag Bulatović era el primer escritor que empezaba a romper los cánones y las reglas de la narración, Pekić era el crónico de todo un pueblo y de una época con la mejor fundación filosófica, Mihailović era el que mejor trabajaba los temas locales y las cuestiones lingüísticas, mientras que Kiš, y en este sentido se acercaba a Kovač, era el escritor más erudito y con mayor habilidad para reducir la historia al mero pulso de los hechos.

Danilo Kocevski (1986), crítico y autor macedonio, analizó la obra de Kiš desde el concepto barthesiano de la «muerte del autor» relacionándolo con un nuevo tipo de autenticidad y originalidad: el autor se diluye retomando fábulas y formando historias dentro de las historias. El tiempo de las invenciones había pasado y la primera persona *todopoderosa* estaba en extinción. La destrucción del autor, según Kocevski, sobreentendía la construcción de una imagen diferente de la originalidad y este paradigma estaría presente en la obra de Kiš desde la *Buhardilla*. Las fronteras entre la ficción y la realidad anulaban los problemas de originalidad y autoridad que al final habían tragado al propio autor.

A pesar de que los críticos optaban por hacer resúmenes y por contextualizar el conjunto de la obra de Kiš, muy pocos incluían la *Enciclopedia* entre sus interpretaciones. Laslo Vogel la mencionó en relación con la *Tumba* como dos obras que temáticamente coincidían, a pesar de sus aparentes diferencias: las dos reflejaban no solo la desaparición del hombre en la historia, sino que documentaban la desaparición de la historia misma. Danilo Kiš era a la vez un escritor realista de centro-este europeo y un crónico del mundo fantástico.

Por otro lado, Radoslav Bratić (1986) enfrentó la *Enciclopedia* a la *Biblia*, como el libro que destacó y reconoció la originalidad del individuo. Eternamente obsesionado con el destino del hombre en los grandes movimientos históricos, Kiš igualó al creador con el

---

<sup>179</sup> Desde nuestra terminología, que es la de Mario J. Valdés, diríamos un nudo desde un punto de vista de campo de debate o una semiosfera, que es la de Iuri M. Lotman, desde un punto de vista de complejidad de redes significativas.

hombre, pero además basándolo en una acción: el libro empieza en 1789 justo en las fechas del comienzo de la revolución francesa, el momento de acción que cambia la posición del individuo. Kiš, criticando la literatura costumbrista, tradicional, según Bratić, exageraba cuando se burlaba del compromiso de la prosa que hablaba del «tipo que pega a su mujer en un pueblo de mala muerte». Su crítica, aunque completamente justificada, no era del todo coherente, ya que Kiš asumía el compromiso literario como necesidad y como decisión ética.

### ***Conclusiones***

Para poder proporcionar una visión más completa de la recepción de la obra de Danilo Kiš en lo que hemos denominado la segunda fase de su desarrollo, cabe destacar el papel que su obra ha tenido en el proceso de la institucionalización escolar. Aquí nos fijaremos en los datos que proporciona Dragan Žunić, a través del análisis del currículo escolar de 1985 a 1990 y de 1990 a 1995. Recordemos que este periodo se corresponde con la disolución de la República Federativa Socialista de Yugoslavia, que finalmente terminará dejando de existir en 1992. Los años de las mayores revueltas políticas e ideológicas coincidieron, borgianamente, con la muerte del «último escritor yugoslavo».

Los datos sobre el programa escolar y la literatura obligatoria que forma parte de él son datos importantes, aunque no del todo reveladores, desde el punto de vista receptivo especialmente en el caso de Kiš, por la posibilidad de su influencia en generaciones de lectores jóvenes, cuya visión del mundo, por una parte al menos, se formaría desde estas lecturas. El lector adolescente promedio en el periodo marcado tenía acceso a un conjunto bastante heterogéneo de las obras de literatura obligatoria. El análisis de datos como estos nos señala por lo menos la dirección de la política educativa oficial y, a partir de ahí, la visión política de un Estado que sancionaba y promovía los programas más «convenientes». Los datos obtenidos entre 1985 y 1995 se regían por los programas y currículos basados en la asignatura *Lengua y literatura serbocroata*, mientras que después de este periodo se denominó *Lengua y literatura serbia*, en Serbia. Otro dato curioso es que el programa y el currículo, tal y como se indica en el Boletín Oficial del Estado, es una versión adaptada del Boletín Educativo que salió en 1990. Es decir, el programa obligatorio para la educación secundaria para el año 2015 es, con cambios menores que no conciernen a las obras seleccionadas de Kiš, parecido al publicado en 1990.

Analizando las obras que se incluyen como obligatorias podemos ver que en el cuarto grado de la educación general, como literatura obligatoria, se estudiaban *Enciclopedia de los muertos*, de Danilo Kiš; *Balkanski špijun (El espía balcánico)*, de Dušan Kovačević; partes de la prosa de Slobodan Selenić; *Diccionario jázaro*, de Milorad Pavić y los poemas de Matija Bećković. Danilo Kiš aparecía como literatura obligatoria en el primer grado con su obra *Penas precoces* y en el tercer grado se estudiaban partes de *Jardín, ceniza*. Curiosamente la polémica obra de Dragoslav Mihailović, *Kad su cvetale tikve (Cuando florecían las calabazas)*, ya se incluía como lectura obligatoria en el segundo grado, mientras que las obras de Dobrica Ćosić, el escritor con más connotaciones nacionalistas, se incluían como obligatoria para el cuarto grado con sus libros *Vreme smrti* y *Koreni (Tiempo de muerte; Raíces)*, junto con la obra de Kiš. Las obras de Danilo Kiš también aparecen como lecturas obligatorias para los programas de *Lengua y literatura serbia como segunda lengua*, para los programas de minorías, en este caso más concretamente para las lenguas albanesa y húngara (Žunić 1999).

Si comparamos el programa establecido para la lengua y literatura serbocroata y serbia, vemos las posiciones de los escritores mencionados se mantienen exactamente iguales.<sup>180</sup>

Tal y como indica Žunić en su estudio (1999:182), las conclusiones de un análisis como este no son del todo negativas, es decir, en la lista de la literatura obligatoria al mismo tiempo se incluían tanto las obras de esa tendencia neo-romántica, de búsqueda de inspiración literaria en los mitos tradicionales y nacionales, como la línea de los autores de proveniencia modernista, como Danilo Kiš, Selenić, Kovačević e incluso el polémico Pavić, que cuestionan y rompen con todos estos mitos.

No podemos afirmar con toda seguridad a qué se debe esta apertura hacia un tipo de literatura con visiones muy diferentes de lo que fue la política nacional a partir de finales de los ochenta y durante los noventa en Serbia. Por otro lado, podemos constatar con mucha más seguridad que este hecho en concreto es uno de los principales responsables del mantenimiento de legado de la obra de Danilo Kiš en la que los lectores y estudiosos de la literatura de nuevas generaciones han encontrado su guía espiritual. Solo con comparar el número de monografías, estudios, artículos que se escriben sobre la obra de Kiš y, por

---

<sup>180</sup> PRAVILNIK O NASTAVNOM PLANU I PROGRAMU ZA GIMNAZIJU en: ("Sl. glasnik SRS - Prosvetni glasnik", br. 5/90 i "Sl. glasnik RS - Prosvetni glasnik", br. 3/91, 3/92, 17/93, 2/94, 2/95, 8/95, 23/97, 2/2002, 5/2003, 10/2003, 11/2004, 18/2004, 24/2004 i 3/2005.

ejemplo de sus más cercanos referentes, Pekić y Kovač –quienes no pasaron por el mismo proceso de institucionalización– queda clara la prevalencia que tuvo en este caso la obra de Kiš.

En este sentido pasó algo muy diferente de lo que Vodička definió como muerte literaria, por la falta de nuevas concreciones de una obra valorada como canónica en el sistema tradicional fijo (Vodička 1975b: 77). A pesar de que a partir de los años ochenta, de la salida del país del autor y del periodo entre la polémica de la *Tumba* y la publicación de la *Enciclopedia*, Danilo Kiš ha estado siendo reconocido oficial y estatalmente como un escritor canónico; la cantidad de las nuevas concreciones de su obra completa no disminuyeron, sino todo lo contrario. La norma literaria evoluciona y las concreciones anteriores pierden lentamente fuerza de convicción por la repetición. Así, la obra de Kiš, como hemos podido ver, a pesar de la gran insatisfacción del propio autor, se sigue actualizando a partir de nuevas teorías y nuevas perspectivas literarias, especialmente en el caso de las nuevas generaciones de críticos. La interpretación del conjunto de la obra de Kiš a partir del concepto de «muerte del autor» o el estudio de Srebro de la semantización de la forma en las novelas de Danilo Kiš, entre otras mencionadas, muestran un avance no solo en la interpretación de la obra de Kiš, sino un avance general del aparato crítico que Kiš definía más frecuentemente como impresionista, reduccionista y decimonónico. Si, como dice Vodička, una nueva concreción significa siempre en un determinado sentido de la palabra el renacimiento de una obra, la obra de Danilo Kiš, como podremos ver más adelante, pero también por lo que hemos visto a lo largo de este segundo nudo temporal de la recepción, está siendo constantemente recibida, de nuevo, como forma viva en la literatura.

Aún así, a partir del desarrollo de la recepción de la obra de Danilo Kiš en el periodo de publicación de la *Tumba* y la *Enciclopedia*, podemos llegar a varias conclusiones.

La polémica creada alrededor de la *Tumba* tuvo varias repercusiones inmediatas sobre la recepción de la obra de Danilo Kiš. Una de ellas es inevitablemente «negativa», ya que llevó a lo que un crítico llamó «la muerte de la literatura» y que se traduce en el caso de Kiš en un enfoque exclusivo –la cuestión del plagio– que ya estaba obsoleto para la mayoría de los críticos participantes de la discusión. Esta discusión, sin embargo, indicó también un aire de retroceso en el desarrollo del aparato crítico y literario yugoslavo/serbio, ya que, como hemos visto en los años cincuenta y los años sesenta, apareció una necesidad enorme de apertura hacia nuevas formas y procedimientos que se debió, sin duda, a una excelente

formación de una parte de los críticos literarios, basada en las obras traducidas más actualizadas de la época. El proyecto político tendía hacia la apertura en este primer periodo y por eso el desarrollo literario podía soportar la base modernista que prometía cambios estéticos y poéticos, no solo en la literatura, sino en la cultura en general.

Por otro lado, la publicación de la *Tumba* y la polémica creada alrededor de ella volverían a centrarse en el concepto de «literatura comprometida» y la redefinirían por completo. Si bien, como hemos podido ver, el compromiso literario fue del todo despreciado por las nuevas generaciones de escritores modernos, porque asumía un tipo de lectura petrificada en formulas y esquemas simplificadas que además tenía una función muy clara, la *Tumba* y más tarde la *Enciclopedia* redefinieron un nuevo tipo de compromiso ético de la literatura. Fue a partir de la *Tumba* que la obra de Kiš se centró en la mayoría de los casos en la diferenciación entre obras de «yoguis» y obras de «comisarios». Después de la *Tumba* fue cuando los críticos empezaron a proporcionar nuevas concreciones a la obra anterior de Kiš, en la que los primeros textos interpretativos encontraban maestría formal, estética y sumamente hermética. Se reivindicó el valor de las primeras obras de Kiš, como la *Buhardilla* y el *Salmo*, en las que antropológicamente los críticos intentaron encontrar semillas de esta nueva poética que floreció con sus últimos dos libros. Y esta línea de nuevas concreciones que, como dice Vodička, mantienen viva una obra estética, continuó en varias direcciones incluso después de su muerte: especialmente después de su muerte, ya que la figura del autor ya no estaba ahí para descartar o guiar las interpretaciones. Sin querer adelantarnos a las conclusiones finales, insistimos en que la polémica entre la poética y la política que plantea Kiš en sus primeros textos ensayísticos se aprovechará como referente en los años turbulentos de la historia yugoslava.

Además, y esto se debe a los escritos ensayísticos de Kiš, se empezó a plantear la necesidad de una identidad que sobrepasaría los límites de la identidad nacional y que llevó a ciertos reduccionismos la literatura yugoslava y serbia. El papel del escritor yugoslavo en la familia de escritores centro-europeos fue un último intento de superación de los encasillamientos de los escritores balcánicos y su cada vez más fuerte particularización.

Sin ir más lejos, cabe destacar que el efecto de la aparición de la *Tumba*, y más tarde de la *Enciclopedia*, a pesar de que quedó algo marginada en el sentido interpretativo, y la enorme aceptación que Kiš había tenido en el extranjero llevaron hacia la aparición de lo que se conoce como «pluralismo crítico». Aunque, como indica Palavestra, este concepto es algo



indeciso, flexible e impreciso, un concepto al que cada uno proporciona su propio significado (1983:120), es precisamente el elemento que mejor describe la tendencia intelectual y crítica que en una gran parte comienza por el escándalo de la *Tumba*. Es precisamente la magnitud de este conflicto, luego seguido por la publicación de *Anatomía*, el texto más completo de la intertextualidad, que ha sacado a la luz una nueva poética literaria que no cuenta con valores determinados y se nutre de relativismos, que ha llevado a una redención posterior de la obra de Danilo Kiš. La redención que tenía la forma de institucionalización del escritor (los premios más importantes del país, ser miembro de SANU, la inclusión en los currículos escolares) sin embargo no llevó a la petrificación de valores de la obra de Kiš.

En efecto, se podría hablar de un «efecto Kiš» en la literatura yugoslava de la segunda mitad del siglo XX: se vería reflejado pues en algo que podríamos denominar «la literatura que acaba convirtiéndose en la ideología alternativa». Lo más llamativo de este efecto es que siendo la obra de Kiš sumamente comprometida no pone en duda su función literaria. La división entre la «literatura pura» y la «literatura comprometida» se acababa precisamente con el pluralismo crítico, ya que la literatura que se creó nació de la necesidad moderna de una alternativa, se desarrolló desde la sospecha crítica de que en los marcos históricos se pueda partir de la autonomía espiritual necesaria para devolver la dignidad humana. «Pluralismo» se define claramente como un método dialectico abierto, parte de la negación de cualquier tipo de monismo ideológico, crítico o estético, pero al mismo tiempo se define como procedimiento a través del cual se pueden superar las diferencias de los sistemas críticos básicos (1983: 121). El pluralismo crítico, cuyas interpretaciones enriquecieron el conjunto de la obra de Danilo Kiš en los años ochenta, une la teoría, la historia, la crítica literaria y cada vez más se enfoca en el contexto de la obra, dejando de lado los análisis especializados, las interpretaciones de procedimientos cerrados como el lingüístico, el estructural, el semiótico o formal-estilístico. Es, por dar ya aquí nuestra opinión, precisamente la *Tumba* la obra que exigía este tipo de interpretaciones contextualizadas, pluri-metodológicas y una definitiva superación de acercamientos doctrinales. A pesar de que la primera reacción del entorno literario no había sido capaz de evitar un ataque literario que sin duda había dejado consecuencias a corto plazo a la recepción de la obra de Kiš, a largo plazo ha abierto la posibilidad de cambio de la sensibilidad crítica y ha creado un referente estable de la obra de Kiš. Un referente que a día de hoy persiste.

## **TERCERA ETAPA: 1990-2015**



## 9. TERCERA ETAPA: 1990-2015

Un estudio sobre la recepción de Danilo Kiš en Serbia, desde su muerte hasta el día de hoy, es una tarea exigente a la cual nos podemos acercar desde numerosas perspectivas. Aquí nos apoyamos en las palabras de Jasmina Ahmetagić, que dice: «O Kišu je mnogo pisano, pa Kišova proza danas ima manje stranica od knjiga koje se njome bave...» (2007: 11).<sup>181</sup> No solo por el gran número de enfoques que haya tenido la obra de Danilo Kiš desde los años noventa hasta hoy, sino también porque se trata de un escritor cuyas acciones políticas y sociales provocaron casi la misma cantidad de interpretaciones que sus obras.

En efecto, se trata de uno de los escritores más interpretados y analizados de nuestra literatura contemporánea: esto se debe, por una parte, a su institucionalización y ubicación dentro del canon literario, especialmente después de la publicación de la *Enciclopedia*, a pesar de que se trata de un libro que en un principio no recibió una atención especialmente intensa por parte de la crítica. Su excelente recepción en el extranjero había hecho que la reputación del propio escritor creciera en su país.

Por otro lado, se debe a la propia figura del autor. Al mismo tiempo que él estaba creando un lector modelo a través de sus ensayos, entrevistas y obras poéticas, «el otro lector» (el receptor cotidiano, la crítica académica, los periodistas) estuvo creando su propio «autor modelo» a partir de la polémica figura de Kiš. Como hemos venido viendo, este proceso recíproco transcendía muchas veces las cuestiones literarias y se extendía a un imaginario mucho más amplio. Establecer una línea clara entre los elementos literarios y sociológicos que influyen en este proceso de la creación del autor modelo es casi imposible y por eso tomaremos en cuentas las dos influencias.

En este sentido, tal y como hemos explicado en la propuesta metodológica, nos apoyaremos en la propuesta de marcos de referencia de Harshaw (1984). Partiendo de la idea de que todo texto requiere experiencia y concretización por parte del lector, demanda interpretaciones y aclaraciones, se acepta la noción de que los lectores de los textos ficcionales aportan sus propias experiencias y sentidos para completar, para concretizar los

---

<sup>181</sup> «Se ha escrito mucho sobre Kiš, tanto que la prosa de Kiš hoy en día tiene menos páginas que los libros que se dedican a ella...»

vacíos de dichos textos a la vez que construyen principios reguladores a partir de ellos. No obstante, las hipótesis concretas no se construyen solo a partir de los principios reguladores de los textos, sino que cada sociedad influye en la manera en que un individuo juega con esos principios reguladores, según los horizontes de expectativas que usa en la concreción correspondiente. La manera de leer viene influida en una gran parte por la propia sociedad. En este caso influyen los «nudos institucionales» creados por los procesos de recepción en las etapas previas, tanto por la crítica como por el autor como por otras instancias, como los centros de enseñanza. Es decir, en este caso tomaremos en consideración la realidad externa a la que se aplica cada elemento en concreto y que Harshaw denomina «campo de referencia externo» (CRE). Por otra parte, el texto crea sus propios campos de referencia internos (CRI), que resultan imprescindibles por la importancia que Kiš y sus receptores les otorgan.

Optaremos por un acercamiento que complementará la información proporcionada en los capítulos anteriores, siempre insistiendo en que un estudio de la recepción es un estudio de un proceso en desarrollo, de una semiosfera que congelamos artificialmente cuando la miramos respecto a determinado nudo temporal, por lo cual no se trata de llegar a conclusiones definitivas, sino más bien de proporcionar una aproximación metodológica a la recepción de la obra de Kiš. Las concreciones de la crítica literaria contemporánea han creado así una semiosfera que a la vez se complementa y choca contra las semiosferas creadas en etapas anteriores. Será en estos límites y fronteras donde buscaremos las respuestas.

Para llegar a nuestro objetivo partiremos de dos puntos principales. Primero haremos un resumen de las miradas y las perspectivas desde las cuales se interpreta la obra de Kiš después de su muerte y nos centraremos de este modo en las «obsesiones» literarias y sociales de un tiempo concreto. Así podremos analizar cómo se orienta la recepción, qué modelos se siguen en el análisis de la obra y en qué manera esta obra de Kiš se actualiza. También podremos ver cuál es la influencia de los textos interpretativos y poéticos del propio autor, ya que en las etapas anteriores tenía una gran importancia por el nudo institucional en que participaba. El segundo punto importante será la conclusión sobre el contexto literario y social en el que está situada hoy en día la obra de Kiš por la crítica serbia. Es decir, intentaremos revelar cómo responde la obra de Kiš al horizonte de expectativas de la crítica serbia contemporánea; no como una autoridad monolítica, sino dentro del nudo institucional del cual forma parte.

Además, nos centraremos en la diferencia de enfoques que proporcionan la crítica periodística, la prensa en general y los estudios y ensayos que se basan en procedimientos analíticos diferentes. Queremos llegar a concluir qué imagen crea la sociedad serbia de un escritor como es Danilo Kiš y en qué contextos se mueve su obra; cómo repercuten estos procesos en las publicaciones de sus libros y entender qué papel ha tenido el ambiente literario del país para la promoción de su obra. Es aquí donde nos enfrentaremos a casos curiosos de apropiación de la imagen de Danilo Kiš (podremos distinguir entre el «efecto Kiš» y el efecto de su obra) por parte de opciones y tendencias literarias y políticas muy diferentes. El hecho de que los críticos se hayan basado más en los puntos de indeterminación de la actividad política del autor que de la literaria llevará a una doble recepción, como hemos venido apuntando: la ensayístico-ideológica y la literaria.

### **9.1. La recepción de la tercera etapa**

La muerte de Danilo Kiš llegó antes de que se publicara el libro de cuentos en el que el autor estaba trabajando. Se trata de *Laúd y cicatrices*, que fue publicado póstumamente en 1994. Contiene cuentos escritos entre 1980 y 1986, y son relatos que no habían encontrado sitio en ninguna de las publicaciones anteriores de Kiš. Gracias a la labor de Mirjana Miočinović, el libro *Skladište (Almacén, 1995)* contiene todas las obras en prosa póstumas de Danilo Kiš. No hemos incluido estas obras en nuestro corpus principal, ya que apenas han afectado a la recepción actual.

La noticia de la muerte de Danilo Kiš, el 15 de octubre de 1989, se recibió como una gran pérdida literaria. Una serie de textos periodísticos con forma de necrológica siguieron la noticia. «Muere el príncipe de nuestra literatura y de la literatura europea», escribió Milan Vlačić (1989) para *Politika*. Kiš se definía como «un valor permanente de la literatura yugoslava y europea» y, aparte de escritos poéticos y loables sobre el autor, un gran número de críticos, escritores, actores e intelectuales de la época proporcionaron sus textos sobre la gran pérdida de la literatura serbia, profetizando en gran parte una larga vida de las obras de Kiš. En su mayoría se referían también a que el autor «no había vivido una vida feliz» y como lo define uno de sus mejores amigos, Borislav Pekić: «Danilo o la vida como sufrimiento», texto en el que Pekić escribió las palabras que casi podían servir de epitafio: «U poslednjim, za žive vidljivim, časovima verni je prijatelj upitao Danila boli li ga što. Da,

rekao je. Šta upitao je prijatelj? Život, odgovorio je Danilo» (Pekić 1990: 2-3).<sup>182</sup> Según Pekić, en este breve y simple reconocimiento de nuestra derrota general se quedó guardada toda la vida de Danilo Kiš.

La comunidad literaria estaba de luto por la muerte del escritor. Las informaciones sobre cómo había sido recibida esta noticia en Francia o el premio que la organización estadounidense PEN le otorgó póstumamente también fueron muy interesantes para la prensa de la época. Pero, si había una cosa que definitivamente confundió a todo el público lector que estaba familiarizado con la obra de Kiš, esta fue la decisión del autor de ser enterrado según el proceso y rito ortodoxo<sup>183</sup>, como ya habíamos comentado brevemente. A pesar de que el autor había especificado que no quería ningún tipo de discurso porque todo lo que tenía que decir lo había dicho en sus textos, el obispo Amfilohije Radović dirigió las palabras finales en la tumba de Kiš. Fue precisamente este hecho el que desubicó tanto a los amigos como a los críticos de Kiš y que tendría un papel clave en esa curiosa «apropiación de la figura de autor» que orientará en una parte su recepción. Algunos definieron este acto del escritor como la manera en la que «pagó su última deuda» (Koprivica 2009) a la religión que le había salvado la vida en las persecuciones de los judíos de los años cuarenta. Mientras otros, como sus amigos Kovač o Pekić, quedaban profundamente sorprendidos por esta decisión, ya que sabían que Kiš sentía un profundo rechazo hacia «el concepto sectario y derrochador de la ortodoxia», mientras que a la iglesia católica «no le pudo perdonar las inquisiciones y el antisemitismo oculto» (Kovač 2008). Años después críticos como Vasović (2005: 5) interpretarán este hecho como el último acto de manipulación de Danilo Kiš. Y mientras este tipo de anécdotas realmente parecen que en un principio no deberían aportar un especial interés a nuestro estudio, veremos que sí orientarán la recepción de la obra de Danilo Kiš en una u otra dirección.

Fuera como fuese la interpretación de esta elección, que es al fin y al cabo una decisión sumamente personal del autor, a partir de la muerte de Danilo Kiš las revistas literarias más prestigiosas le han dedicado todos los años un número especial. Todo empezó con el

---

<sup>182</sup> «En los últimos momentos visibles para los vivos, un fiel amigo preguntó a Danilo si le dolía algo. “Sí”, dijo. “¿Qué?”, preguntó el amigo. “La vida”, respondió Danilo.»

<sup>183</sup> En la complicada época de los años noventa en Yugoslavia, la identificación nacional, como oposición a la identidad yugoslava, tenía que pasar por la identidad religiosa. Es precisamente este periodo en el que se define la pertenencia a una religión como sinónimo de la pertenencia a una nación. Así los croatas y los eslovenos estaban unidos bajo el catolicismo; los serbios, los montenegrinos y los macedonios bajo la iglesia ortodoxa, mientras que los bosnios tenían como distinción el Islam. Elegir, de ahí, el rito ortodoxo para el momento histórico concreto y para la opinión pública significaba elegir la opción del nacionalismo serbio.

emocionante número de *Književne novine* de noviembre de 1989, solo un mes después de que llegara la noticia de la muerte de Kiš, en el que los amigos y admiradores de su obra –entre ellos Pekić, Kovač, David, Predrag Čudić, Laslo Vogel, Vida Ognjenović, etcétera– se despidieron de su amigo y de un gran escritor contemporáneo: a partir de entonces *Književne novine* no dejaría de homenajear a Danilo Kiš todos los años en las mismas fechas. En diciembre de 1989 *Letopis Matice Srpske* rindió su homenaje a Danilo Kiš, y así también ha iniciado la tradición de una revisión casi anual de los logros en los estudios sobre él. En 1990 la revista *Književnost* recogía unas trescientas páginas de textos críticos diversos e incluía los primeros trabajos de algunos de los críticos e investigadores académicos que más tarde serían definidos como *kišólogos*. *Vidici*, la revista literaria que en la que Kiš trabajó en su momento como editor y a través de la cual consiguió publicar los primeros cuentos de Pekić, Kovač o David, tituló su número especial: *Kiš en el extranjero*. En 1992 la revista *Polja* sacó un número dedicado exclusivamente a la labor lírica y traductora de Danilo Kiš. Con más o menos misma intensidad estas revistas mantienen la dedicación del espacio crítico a la obra de Danilo Kiš hasta el día de hoy. *Letopis Matice Srpske* publicó su último número con el mismo tema en 2015, mientras que la *Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia (SANU)*, en 2005, celebrando el aniversario de los setenta años del nacimiento del autor, publicó un extenso número dedicado a Kiš. Con solo mencionar un par de ejemplos como estos, queríamos ilustrar el espacio dedicado a los estudios críticos y constatar que la obra de Danilo Kiš, en lo que hemos definido como la tercera etapa de su recepción, ha pasado por un proceso minucioso, variado y diverso de aceptación, institucionalización y crítica, y ha contribuido a la creación de lo que hoy en día se conoce como «kišología».

## **9.2. Procedimientos de acercamiento académico a la obra de Kiš**

Una vez «liberados» de la presencia de un autor que con toda su capacidad analítica juzgaba su propia crítica, y normalmente muy negativamente, los críticos contemporáneos parecen mucho más propensos a los análisis comparativos. Si bien para Kiš tanto la comparación como la definición de la obra del autor representaba un cierto tipo de reduccionismo en el que caían los críticos con pocos recursos teóricos, destacaba la importancia de la «tradición literaria» y de una «familia literaria» que transcendía los límites de los autores de su propio país. Tal y como vimos en el apartado de la poética, Kiš entendía la tradición literaria en el sentido *goethesco* de la palabra y sus modelos literarios como una



suma de todas las lecturas que un autor hace durante la vida. Aunque se consideraba «hijo legítimo» de Krleža, Andrić o Crnjanski y los mencionaba siempre que quería indicar a algún lector francés cuáles eran sus raíces y que como escritor «no es huérfano», el rango de referencias literarias de Kiš trasciende el formato de la literatura nacional. «Los genes de sus lecturas»<sup>184</sup>, como hemos podido ver hasta ahora, eran, sin duda, escritores como Borges, Joyce, Kafka, Camus, Bruno Schulz, Vladimir Nabokov, Goethe o poetas como Endre Ady, Serguéi Yesenin, Sándor Petőfi, Baudelaire o Valery, cuyo desprecio de la frase «La marquesa salió a las cinco» Kiš retomara como su propia poética.

Durante las primeras dos etapas hemos visto que los artículos con la metodología comparativa se basan principalmente en la relación de Kiš con tendencias literarias como la *nouveau roman* (idea que tanto Kiš como algunos críticos de la segunda etapa despreciaron como imprecisa) o en relación negativa con la narrativa de lo real, una nueva forma de realismo social que surgió en los años setenta en Yugoslavia. A pesar de que la crítica hablaba del nacimiento de una generación que formaban, con pequeñas variaciones, Kiš, Pekić, David y Kovač (a veces añadiendo a Bulatović y Šćepanović en el mismo grupo) cualquier indicio de intento comparativo entre ellos no era muy bien recibido por parte del autor. Sin embargo, a diferencia de la crítica francesa, por ejemplo, que en los trabajos comparativos se centraba principalmente en las esferas de la literatura europea y mundial —un hecho completamente lógico ya que el contexto local, yugoslavo era completamente desconocido para los críticos franceses (Srebro 2005: 756-758)—, la crítica en Serbia de la tercera etapa ha parecido aceptar con brazos abiertos la posibilidad del método comparativo y la ubicación de Kiš dentro de las coordenadas de los referentes conocidos. Este tipo de trabajos se limitan normalmente a artículos y estudios académicos, y vienen incentivados por una necesidad de ubicar a Danilo Kiš dentro de la historia literaria serbia. Curiosamente, a pesar de que el mismo autor siempre rechazaba definirse como escritor serbio, después de la ruptura de Yugoslavia los estudios comparativos en su gran mayoría se hacen en relación con autores serbios.

---

<sup>184</sup> Título de la entrevista que hace Kiš con el periodista Milan Vlačić para *Politika*, en 1973, sobre la publicación de *El reloj de arena*.

### 9.3. Estudios comparativos y monografías

Para empezar, la atención de los críticos está dirigida por una parte por la lógica relación entre Danilo Kiš y sus padres literarios. Así los trabajos comparativos de su obra y de su figura, en relación con Krleža, Andrić o Crnjanski, son constantes. A pesar de algunas aportaciones más o menos obvias, las conclusiones de algunos de estos trabajos son mucho más amplias. La relación de su obra con la de Andrić es estudiada por críticos como Jovan Delić (1997b; 1994a), quien analiza la influencia del uno de los mayores clásicos de la literatura serbia/yugoslava en la poética de Kiš.

Por otro lado, la investigadora Vesna Crepuljarević (2013), desde el punto de vista temático, se centra en la elaboración del judaísmo como tema en las obras de los dos escritores.

Slobodan Novak aprovecha la directa influencia de Andrić en el procedimiento literario del cuento «La deuda», de la obra *Laúd y cicatrices*, para resumir todos los elementos de la poética de Kiš que quedan expuestos en este ejemplo en concreto. En esta historia, Kiš cuenta los últimos días de un célebre escritor –aunque no lo dice explícitamente, es la imagen de Andrić– durante los cuales el protagonista está cumpliendo con su testamento, pagando deudas a las personas que han marcado una diferencia en su vida. Estos personajes son personas reales, amigos, conocidos y familia de Andrić. Novak aprovecha la relación de estos dos autores para proporcionar un análisis bastante común de los procedimientos literarios de Kiš, como el uso de la documentación para la construcción del material del cuento, la huida de las construcciones afectivas, los personajes sin perfiles psicológicos y la enumeración como evasión de la emoción. Novak insiste en que de esta forma Kiš «devuelve la deuda» a su maestro literario (Novak 1999: 480). Escribiendo este texto en 1999, el auge de una época de tribulación del pueblo serbio llevada por ese auge de nacionalismo, Novak apuntó: «Posljednih deset godina Danilo Kiš nedostajao je kao moralna vertikala svim nacionalnim književnostima na tlu bivše Jugoslavije» (Novak 1999: 482).<sup>185</sup>

Una analogía muy parecida establecen los críticos con respecto al interés de Kiš por Crnjanski: las influencias de estos clásicos de la literatura serbia/yugoslava casi siempre se reflejan a nivel poético. Delić apunta que la admiración literaria de Kiš viene porque ve en

---

<sup>185</sup> «Los últimos diez años se le extrañaba a Danilo Kiš como referente moral de todas las literaturas nacionales en el territorio de la ex Yugoslavia.»

Crnjanski «un escritor individualista, modernista» que en su literatura «rompía incluso con los mitos que luego le fueron íntimamente cercanos» (Delić 1994a: 152). Retomando estas actitudes como suyas, Kiš, al igual que Crnjanski, emprendió el camino de reformador e innovador de la forma, que se reflejó entre otras cosas en la insistencia en una prosa rítmica y una distancia irónica (Delić 1994a: 155). Esta visión de la relación de los dos autores la comparten incluso investigadores más jóvenes, como Ala Tatarenko (2008), quien dedica un estudio comparativo a la similitud de los personajes de la *Buhardilla* con los personajes de Crnjanski.

En el caso de la relación con Krleža, las cosas cambian un poco, ya que estos dos autores compartían una visión del mundo muy parecida, a pesar de algunas diferencias de opiniones. Así Dragan Bošković (2009) escribe un estudio en el que intenta descubrir la figura hermenéutica, meta-cultural, ideológica y poética de Krleža creada por el propio Kiš. En la visión de Kiš se reactiva la fijación modernista sobre el escritor como representante de los elegidos (un profeta), como autoridad que se dedica a las ideas superiores y como una figura poético-ideológica de la genealogía narrativa (Bošković 2009: 329). Bošković intenta cubrir numerosas obsesiones que compartían los dos autores y por las cuales Kiš veía en Krleža su guía poético-ideológica más que en cualquier otro autor: desde su figura de maestro hasta la figura del escritor; desde su base ideológica en el proceso de la escritura hasta la individualidad; desde la obsesión por el concepto centroeuropeo hasta el complejo paradójico del bárbaro; desde la corrección ideológica hasta la subversión literaria; desde la autonomía hasta el compromiso literario.

Desde estos estudios relativamente «seguros», algunos autores van más allá en el pasado para trazar los comienzos modernistas del autor a partir de los autores serbios románticos. Delić, cuya gran parte de su labor académica dedica precisamente a este tipo de estudios comparativos del escritor, busca en autores como Isidora Sekulić (Delić 1995b) o Laza Kostić (Delić 1992a) los comienzos poéticos de Kiš. Insiste en que una parte de la innovación literaria de Kiš, aparte de basarse en autores de otros países, nutría sus bases con la literatura serbia. Ofrece una curiosa comparación con la escritora serbia más importante, que no solo partía de las perspectivas cosmopolitas trabajando y viviendo en muchos sitios del mundo, sino que también era una convencida adversaria del nacionalismo serbio que, como decía, estaba como obstáculo en el camino de un desarrollo moderno del país. Su libro *Hronika palanačkog groblja* (*Crónica del cementerio de un pueblo*, 1940) representa uno de

los primeros intentos de introducción de los procedimientos modernos en la literatura serbia. Atacada por los críticos más importantes de la época, como Skerlić (a cuya herencia entre los críticos de la postguerra apunta Kiš), Isidora Sekulić representa hoy en día el pilar de la orientación de la literatura serbia hacia un camino de apertura, con un profundo amor por su país. Las similitudes entre *Anatomía*, de Kiš, y *Knjiga o Zmaju (Libro sobre Zmaj, 1903)*, de Laza Kostić, incentivan varios estudios comparativos de los dos autores.

Entre ellos está también el artículo de la investigadora Albina Milanov (2009), quien encuentra similitudes no solo a nivel narrativo, sino a nivel personal entre Kiš y Kostić. A pesar de que Kiš afirmaba no haber leído la polémica de Kostić *O Zmaju (Sobre Zmaj)*, Milanov apunta a una serie de procedimientos argumentativos que usa Kiš y que ya estaban esbozados en el libro de Kostić. Además el tono y un análisis satírico de la obra de los adversarios en los dos casos señalan a ciertos solapamientos. Por otro lado, Slobodan Vladušić (1997) va más lejos en el pasado de la literatura serbia para encontrar las bases del procedimiento de la *Buhardilla* en la novela más experimental del escritor dramático decimonónico más importante: Jovan Sterija Popović. El «Molière serbio», muy familiarizado con los procedimientos teóricos de la escritura de la novela histórica, expone esta técnica a la burla en su obra humorística *Roman bez romana (La novela sin la novela, 1832)* y en este acercamiento a la literatura Vladušić ve la base de la visión de la literatura del protagonista de la *Buhardilla*.

La atención crítica no ha resistido tampoco la profundización en la relación de la obra de Danilo Kiš con la obra de sus contemporáneos. Por una parte se le ha posicionado como precedente literario que estaba construyendo el nuevo camino tanto para los autores jóvenes como para los autores de su época, de la misma forma que Andrić o Crnjanski lo habían hecho con Kiš. Por otra parte, se analizan las obras de estos autores como fenómenos simultáneos que no surgieron tanto por el liderazgo literario de una sola persona, sino que eran más la respuesta a la necesidad social de la época. La relación que encuentran estos críticos e investigadores a veces es temática, como en el caso del autor Aleksandar Tišma, que compartía un destino muy similar al de Kiš y cuyos temas por otra parte se solapan. Críticos como Jovan Popov (2001) o Olivera Radulović (2010) se centran en estos análisis temáticos, como la elaboración del tema del judaísmo.

Parece que los críticos se esfuercen por encontrar escritores que hubieran tenido el mismo efecto literario y social en la realidad cultural serbia y yugoslava, para poder

determinar el destino de estos autores en la reciente historia en referencia con Kiš y para indagar en el desarrollo y el nacimiento de la literatura moderna en estos territorios. A la vez que en todos los casos se trata de textos laudatorios de la obra de Kiš, se tiende a dar una perspectiva más amplia sobre la importancia de la inserción del pensamiento moderno en la literatura local. En este sentido, podríamos concluir que intentan contrastar hechos literarios con las «acusaciones» de Kiš contra los autores de la época, que según él eran culpables por no encontrar su lugar en la familia de escritores centroeuropeos. El enfoque puesto en la literatura comprometida con la realidad político-ideológica en el sentido más vulgar, en opinión de Kiš, dejó fuera la literatura yugoslava como referente europeo. Y, aunque no dejara de tener razón, en los estudios comparativos contemporáneos se insiste en usar como referente la obra de Kiš para indicar una riqueza literaria modernista que había estado creciendo en el territorio yugoslavo. Aún así no encontró ninguna salida de las fronteras locales. El gran porcentaje de escritores mencionados en este estudio son absolutamente desconocidos para un lector académico europeo, a pesar de que la calidad de la obra literaria trasciende las fronteras de sus países. Es a través de autores como Kiš, que por numerosas razones encontraron su vía de salida y al mismo tiempo habían sido consagrados en su país natal, como la crítica apunta a la importancia de toda una riqueza literaria que le precedía.

Esta orientación la sigue Mirko Demić (2006), crítico serbio, cuando define al escritor Vladan Desnica como «el antecesor espiritual y literario» de Danilo Kiš (Demić 2006: 201). En este sentido agudiza la tesis de Roman Ingarden según la cual la obra literaria que contiene elementos metafísicos siempre tendrá una ventaja respecto a los que no la tienen, indicando que la presencia de lo metafísico es la *differentia specifica* de la literatura. En otro artículo que dedica a Kiš (Demić 2005) insiste en que de todo el corpus del autor la obra que más destaca es la *Enciclopedia*, ya que «está repleta de un espectro de milagros, siempre nuevos y siempre diferentes del anterior» (2005: 53). Su ensayo sobre *Desnica i Kiš* está organizado en forma de texto dramático: con la participación de Demić, los dos autores «mantienen un diálogo» –usando frases de sus poéticas– en el que se señalan las coincidencias de actitudes literarias entre los dos clásicos de la literatura serbia. Además los dos autores estaban forzados a definirse como miembros de una literatura nacional concreta y los dos eran víctimas de persecuciones literarias: Desnica en los cincuenta y Kiš en los setenta (Demić 2005: 202). Mientras Desnica estaba etiquetado como decadente, reaccionario y finalmente como nacionalista serbio, a Kiš no le podían perdonar ese «anti-estalinismo que se parecía a un anti-socialismo» (Demić 2005: 203). Por fin, la obra de Desnica *Zapisi o*

*umjetnosti* (*Escritos sobre el arte*, 1957) que a finales de los años cincuenta provocó mucho alboroto, por su efecto, se acerca a la *Anatomía* de Kiš.

En esta línea referencial que encuentran los críticos en la prosa de Kiš, Pavle Zorić (1989), el crítico y el amigo de Kiš que pertenecía a ese grupo fiel de críticos del autor, a través del concepto de lo fantástico en la literatura serbia y a través del ejemplo de Danilo Kiš, intenta reivindicar el papel de la obra en prosa del poeta serbio Miodrag Pavlović, quien apoyándose en procedimientos fantásticos similares a los de nuestro autor en la *Enciclopedia* seguía siendo ignorado por parte del aparato crítico, a pesar de que su libro de cuentos *Most bez obala* (*El puente sin orillas*) fue publicado en 1956. Zorić centra en este autor un precedente para el clima de literatura fantástica erudita y folclórica que florece en los ochenta y que tiene como sus representantes a Kiš, Pekić, Milorad Pavić y Branimir Šćepanović (Zorić 1989: 529). Zorić no pretende analizar las diferencias y similitudes entre los dos escritores, sino indicar la existencia de dos miradas diferentes respecto a la relación entre lo inmanente y lo trascendente, lo empírico y lo sobre-empírico en la obra literaria, y cómo los dos autores resuelven el problema del mantenimiento de un procedimiento realista dentro de la obra fantástica usando lo onírico. Y, mientras que en el caso de Pavlović lo onírico destruye lo empírico, en el cuento de Kiš –la protagonista de la *Enciclopedia de los muertos* se despierta al final del cuento solo para darse cuenta de que todo había sido un sueño–, los acontecimientos se describen simultáneamente (Zorić 1989: 533). Al tratarse de un sueño, Kiš sale de la esfera de lo fantástico en lo peculiar, mientras que Pavlović se decide por lo fantástico maravilloso. Zorić indica la importancia del procedimiento fantástico de los dos autores, que por una parte se debe a la superación de marcos tradicionales del procedimiento realista, pero por otro lado se refleja en la búsqueda de síntesis entre lo real y lo imaginario.

Entre estos trabajos comparativos no han podido faltar las referencias a las obras de los escritores contemporáneos que la crítica había calificado como miembros de una generación. Son los autores que llevaron a cabo el desarrollo final del modernismo serbio/yugoslavo, pero a los que la crítica contemporánea hoy encaja dentro de la poética de la postmodernidad.

La relación poética entre Kovač y Kiš será el objeto de estudio de la crítica croata Lidija Vukčević (2006), mientras que Jasmina Ahemetagić (2007) dedica toda una obra al estudio de la poética de los dos autores dentro del simbolismo bíblico. Las similitudes entre ellos van desde el uso de procedimientos como la técnica documental, la auto-referencialidad, los fragmentos, la intertextualidad y la distancia irónica hasta una relación profunda con el

subtexto bíblico (Ahmetagić 2007: 7). Según Ahmetagić los dos hacen uso del contexto bíblico que sube el nivel de la intertextualidad de ambos (2007: 10). En el caso de Kiš la imagen histórica del *Salmo* se corresponde con los salmos de David y la historia del Pueblo Elegido, mientras que la *Tumba* elabora la cuestión del sacrificio bíblico y la tribulación del hombre en su participación en el mundo. Los dos escritores abogan por una renovación de los arquetipos bíblicos que sirve de caracterización de los personajes (Ahmetagić 2007: 163) y una renovación de los personajes del verdugo y la víctima (Ahmetagić 2007: 162). Incluso rechazando la religiosidad institucionalizada, el *Nuevo Testamento* aparece como su refugio (Ahmetagić 2007: 165).

Ala Tatarenko (2009), en un sentido parecido, comenta la existencia de un diálogo poético entre la obra de Kiš y la de Pekić, más concretamente entre la *Tumba* y la *Enciclopedia* con el libro de cuentos de Pekić *Novi Jerusalim* (*La nueva Jerusalén*, 1988). A través de una lectura simultánea de las obras, Tatarenko llega a una serie de relaciones que indican una nueva tendencia de la poética postmoderna. En ellas está la estructura cíclica que se anuncia en los subtítulos de ambas obras indicando la ambigüedad del género, las elecciones de las soluciones formales, las estrategias narrativas, una constante presencia de la consciencia del autor y los comentarios autopoéticos (Tatarenko 2009: 198). El diálogo poético entre los escritores está presente incluso a nivel temático: en los dos libros se cuestiona la actitud hacia la historia tratándola desde la colisión del individuo con la masa, mientras que la ubicación de los personajes en las épocas revolucionarias (en el caso de Pekić se trata de la Revolución Francesa) orienta la literatura hacia un anti-totalitarismo (Tatarenko 2009: 200).

La insistencia de ubicar la obra de Danilo Kiš dentro de los marcos postmodernos sigue incluso cuando los trabajos comparativos se centran en las obras de escritores que pertenecen a generaciones posteriores a la de Kiš. Así, Igor Perišić (2008), en la comparación de las obras de Danilo Kiš y Svetislav Basara, un escritor serbio contemporáneo, deduce que a través de la biografía de los personajes literarios, usadas como un segmento breve del texto, se pueden leer las características generales poéticas de las obras que por la gran autoridad con que se posicionan en la obra pertenecen a la primera fase del postmodernismo. Las biografías de los personajes que los dos autores usan como tramas de sus historias representan el procedimiento narrativo de *mise en abyme* (Perišić 2008: 371) y al final incluso llevan a la

destrucción completa de la fábula. Más que insistir en las influencias de Kiš, Perišić insiste en encontrar en él las bases del postmodernismo serbio.

A pesar de que el interés por las analogías de las obras de Kiš con los clásicos de la literatura mundial nunca ha dejado de ser de interés para los críticos y estudiosos de su obra, parece ser que las conclusiones respecto a estas comparaciones se iban agotando en las etapas anteriores. Esto se debe, indudablemente, a la polémica creada sobre la *Tumba*, ya que este proceso había llevado a una profunda disección de la intertextualidad, la poética y los procedimientos literarios de Kiš. Incluso el libro del «némesis de Kiš», Dragan Jeremić, *Narciso sin la cara* (1981) había aportado información sobre la intertextualidad en las obras de Kiš. Por otro lado, como hemos podido ver en uno de los apartados anteriores, el propio autor había aportado muchísimo a estos estudios. Sin embargo, a día de hoy los estudiosos de Kiš se dedican más a la investigación de la relación del autor con los cánones literarios mundiales. Así, desde la imposibilidad de encontrar las raíces de la poética de Kiš, Božo Koprivica las busca en el contexto de la *Epopéya de Gilgamesh* y la *Biblia*, para más tarde llegar a Borges y Joyce (1992). El mismo autor, amigo y estudioso de Kiš, someterá a proceso comparativo a dos argentinos más famosos, Borges y Maradona, con la obra del autor yugoslavo (1996).

Ivana Milivojević (2000) pone en la misma perspectiva a Homero, Joyce y Danilo Kiš, analizándola desde la construcción del personaje como un anti-héroe/héroe hasta los elementos prosaicos que conectan la *Odisea*, el *Ulises* y el *Reloj*. Milivojević se apoya también en el hecho de que toda novela tiene su base en la epopeya y, como *Ulises* y *Reloj*, transponen la base de la «poesía fosilizada» en la prosa (Milivojević 2000: 142). Si el componente más importante del «intertexto homérico» de la época moderna tenía que ser reflejado precisamente en el retrato del protagonista, entonces tanto Odiseo como Leopoldo Bloom y Eduard Sam eran las «personificaciones y espejos de sus épocas y sus lugares» (Milivojević 2000: 145).

Tatjana Rosić (1997) y Zoran Đelić (2000) revisan diferentes aspectos del modelo literario Nabokov y la obra de Kiš. Mientras Đelić compara la poesía de los dos autores, Rosić interpreta el cuento de Kiš «Sellos rojos» con la efigie de Lenin y el de Nabokov «La aguja del Almirantazgo» desde la teoría de la lectura. En los dos cuentos, formal y temáticamente muy similares, los autores posicionan al lector en la función de un crítico literario cuya tarea final es dar juicio sobre el valor del texto. Los dos autores replantean en



sus obras la función del lector en el «proceso de investigación» que es la lectura (Rosić 1997: 374).

La relación de Kiš con Peter Esterhazy y un homenaje que rinde el autor húngaro a su conocido y su prójimo literario es comentada en su artículo por el crítico Sava Babić (2005). En la época en la que no se podía publicar la *Enciclopedia* en Hungría, Esterhazy incluyó en su libro el cuento de Kiš «Es glorioso morir por la patria», traducido al húngaro, que cuenta la trágica muerte del joven Esterhazy, un posible primo lejano del escritor húngaro, miembro de una familia aristocrática. Homenajeando a Danilo Kiš a la vez como autor y desde su poética, firma la autoría de este cuento poniendo en nota a pie de página que se trata de «una cita traducida de Danilo Kiš». En este juego con el lector, finalmente el cuento, por el desliz del traductor que no reconoce en la obra el original de Kiš, traduce al autor del húngaro al croata. En este juego circular borgiano, el ideal de Esterhazy, el ideal de su poética, está hecho realidad: «no escribir ni una sola palabra suya y aún así crear una obra de arte» (Babić 2005: 752). En su libro *Armonía celestial*, compuesto de 371 fragmentos que evocan un pasado identificado con la figura del padre y de 201 capítulos que recrean el declive de la familia bajo el gobierno comunista, Esterhazy incluirá de nuevo el cuento de Kiš en el capítulo 24: sin título y sin nota de pie de página, incorporando el cuento de manera completa, del mismo modo que hizo Kiš en la *Tumba*, con el muy cuestionado relato «Los perros y los libros».

Petar Milošević (2006) parte del *Circo familiar* y su influencia en la obra *Armonía celestial*, de Esterhazy, y en el proceso de deconstrucción de la novela familiar.

La relación de Kiš con el escritor polaco Bruno Schulz es analizada por Branislava Stojanović (2002) en un estudio en el que consta que la recepción del escritor polaco en Serbia se lleva a cabo, no solo por la vía de las traducciones, sino también por el uso implícito de la poética de Schulz en las obras de Danilo Kiš.

Aparte de dedicar una gran parte de sus estudios precisamente a la obra de Kiš, Petar Pijanović, crítico literario, en su monografía *Proza Danila Kiša (Prosa de Danilo Kiš, 1992)* introduce y elabora la relación del autor con los escritores más afines a su poética. Es precisamente Pijanović quien introduce la idea de la comparación de Kiš con Sterija que más tarde retomó Vladušić; indica la necesidad del estudio de poética entrelazada entre Kovač, Pekić y Kiš que estudian Tatarenko y Ahmetagić, e indica que la particularidad de la modernidad de estos autores está en que «los tres son conscientes de que no es posible

rechazar del todo las formas más exigentes, sino que es posible reformarlos y remodelarlos para proporcionarles una nueva función dentro de la sensibilidad contemporánea» (Pijanović 1992: 12). Además compara los escritos poéticos de los tres autores con respecto a temas como forma y procedimiento, realidad, lo autobiográfico, la función de la escritura, etcétera, para dar a conocer la existencia de un punto de mira que compartían, que además indicaba casi la existencia de una escuela. En su libro, Pijanović aprovecha para repasar una vez más la relación entre Kiš y el paradigma de Borges o la influencia de la obra de Bruno Schulz en la trilogía familiar y de Karlo Stajner en la *Tumba*. La monografía de Pijanović se convierte así, entre otras cosas, en la suma de los estudios de las referencias literarias de Kiš.

Sin embargo, ningún estudio de la obra de Kiš se podría imaginar sin la monografía de Mihajlo Pantić (1998), escritor y crítico serbio. Pantić sostiene que en el caso de Kiš «se trata de un escritor de su tiempo que se convirtió en el escritor de todos los tiempos». La verdadera lectura de sus obras, según Pantić, todavía está por aparecer. Su obra es un conjunto orgánico que con cada lectura amplía el campo y el juego de significados. Es más, del mismo modo que en *Anatomía* separa la literatura entre la de antes y después de Borges, Pantić sostiene:

Opus Danila Kiša je u srpskoj književnosti postavio je onu granicu koju je on sam, u kontekstu svetske književnosti, odredio za Borhesa. Pisanje do Kiša i pisanje posle Kiša: to je razdelnica, demarkaciona linija srpske književnosti druge polovine XX veka (1998: 47).<sup>186</sup>

Además Pantić define a Kiš como «el autor de la cultura alejandrina que señaló que el centro del mundo puede estar en el país que según todos los demás criterios no es precisamente eso» (Pantić 1998: 5). A pesar de este tono lleno de admiración y de la interpretación laudatoria, Pantić también constata que leer la *Buhardilla* «fuera del contexto de su aparición no sería muy productivo» (Pantić 1998: 13) y que si Kiš no hubiera escrito el *Reloj* «nadie se acordaría del *Salmo 44*» (Pantić 1998: 12). En el *Reloj*, Pantić ve el ejemplo de texto que se lee desde la época de escritura, al mismo tiempo que la época se lee en el texto: es un «reflejo postmodernista alejandrino de la *Biblia*» (Pantić 1998: 49). La *Tumba* y *Anatomía*, a los ojos de Pantić, son dos libros sin cuya aparición «la literatura serbia no sería lo que es hoy en día» (Pantić 1998: 75). En la obra de Kiš Pantić describe el síndrome alejandrino: «hablar del arte dentro del arte es la característica alejandrina de primer orden y

---

<sup>186</sup>«El corpus de Danilo Kiš en la literatura serbia estableció aquel límite que él mismo, en el contexto de la literatura mundial, había establecido para Borges. Escribir hasta y escribir después de Kiš: esa es la línea de demarcación de la literatura serbia de la segunda mitad del siglo XX.»

hoy en día es igual de importante que el arte mismo». Kiš se convierte en el escritor alejandrino, comentando e interpretando activamente su propia obra. Según Pantić, la obra de Kiš narra la destrucción del individuo por parte de la historia, independientemente de si se trata de la posición «yogui» (en el caso de Eduard Sam) o su posición de «comisario» (Boris Davidovich). Retomamos las palabras de Pantić sobre la recepción de Danilo Kiš:

Učinio je najviše koliko je mogao, iskoristio je sve što mu je dato, ali na svoju posthumnu recepciju nikako nije mogao uticati: danas ga svi svojataju i oni koji su gaza života blatili, citiraju ga, u pseudo intelektualne, ukrasne svrhe i oni koji ga nisu pročitali, tumače ga i oni koji ga niti vole niti ga razumeju, postao je školski pisac, refrenski ures svake čaršijske pojave koja gordo ističe svoju navodnu nezavisnost a pribija se uz trpezu vlasti (Pantić 1998: 147).<sup>187</sup>

Y en este tono pesimista encontramos varios apuntes curiosos: primero, que la labor de los críticos de Kiš casi siempre tiene el aire de una defensa o un ataque profundamente personal; la identificación o el rechazo que estos estudiosos expresan al dedicarse a la obra de Kiš es como mínimo llamativa, casi parece que trasciende los límites de la literatura para convertirse en una obsesión personal: «le interpretan los que ni le quieren ni le entienden », constata Pantić. Por otro lado, apunta a algunos problemas que trabajaremos más adelante. Tienen que ver con el «abuso» de la figura del autor que está siendo absorbido por los lados más enfrentados y por la gente que luchó durante toda su vida contra él. Hoy en día, el pilar contra esa apropiación indebida en Serbia es sin duda Mirjana Miočinović. La necesidad de la «figura padre» del autor que vigilaría su recepción póstuma –¿cómo lo había hecho durante su vida?– es también bastante impresionante.

#### **9.4. La poética, la tradición y la herencia literaria**

Como hemos podido ver hasta ahora, al no contar con unos precedentes literarios más claros, el punto de partida literario de Kiš era sumamente heterogéneo. Kiš, a la vez que creaba su obra, escribía su propia poética, convirtiéndose de esta forma en una parte importante del nudo institucional desde el cual estaba siendo analizado. De ahí venían las

---

<sup>187</sup>«Hizo todo lo que pudo, aprovechó todo lo que se le dio, pero no pudo, de ninguna manera, tener influencia sobre su recepción póstuma: hoy en día todo el mundo se apropia de él, incluso los que echaban pestes de él durante su vida, le citan con fines pseudo-intelectuales, fines decorativos; incluso los que no le leyeron; le interpretan los que ni le quieren ni le entienden, se convirtió en el escritor escolar, un adorno que se repite como estribillo en todos los acontecimientos del mundillo que vanamente destaca su supuesta independencia, mientras se está acurrucando en el banquete de los que gobiernan.»

críticas académicas que se apoyaban enormemente en la propia palabra del autor a la hora de analizar su texto. Los críticos académicos seguidores de Kiš tenían sus escritos poéticos como un claro referente del cual a veces no se atrevían a desviarse. Al preocuparse por dejar tantas obras sobre su visión literaria, la poética de Kiš, como objeto de estudio de los investigadores, siempre ha sido una constante. Aunque en muchos estudios la poética no se ha tratado directamente como tema, está muy presente a la hora de acercarse a los textos de Kiš. Sin embargo, como vamos a ir viendo en esta tercera parte, parece que cada vez más los críticos académicos están siendo más «críticos» con el enfoque con el que se acercan a su obra. Ya casi nadie analiza los libros de Kiš desde el aspecto biográfico de su autor o a través de análisis comparativos con Borges o con Joyce o con la *nouveau roman*. Estos tipos de análisis son cada vez menos frecuentes y, cuando aparecen, suelen aportar un aspecto más enriquecedor que un estudio de procedimientos; en definitiva, si algo hay que reconocer a los trabajos críticos académicos es que están siendo sumamente creativos con la riqueza de sus acercamientos. A pesar de esta «escolarización» de Kiš, su obra no se fosilizó entre términos generales e interpretaciones tópicas. Las concreciones más variadas se están llevando a cabo precisamente en el campo de la crítica literaria: las interpretaciones más atrevidas vienen de nuevos investigadores que no tienen tan presente el mito y la carga de Kiš, mientras los críticos que fueron contemporáneos suyos todavía escriben con un tono de redención sobre la obra del «Autor».

Este asunto varía cuando nos fijamos en la crítica periodística, ya que desde la muerte de Kiš los periodistas se han centrado más en la figura del autor y en sus actitudes políticas e ideológicas (y a partir de ahí en sus ensayos y entrevistas) que en temas relacionados con su obra literaria. Parece que Kiš se ha convertido en un referente social más que estético. La cuestión de la crítica periodística de Kiš la dejaremos, sin embargo, para el final de este capítulo.

Al igual que la poética de Kiš, el tema de la tradición a la que pertenece el autor es otro término sobre el cual la crítica literaria no ha podido, hasta el día de hoy, llegar a un acuerdo. La pregunta más frecuente, «¿De quién es Kiš?» en el sentido literario, sigue siendo una incógnita para los investigadores. El concepto «centroeuropeo» como una de las posibles etiquetas hoy en día suena completamente olvidado y obsoleto para la crítica contemporánea serbia. La pertinencia a la tradición serbia es completamente inaceptable para una parte del aparato crítico y de los seguidores del autor, mientras la clasificación de la tradición de Kiš

como escritor yugoslavo suena ya a nostalgia anacrónica. Mientras que la crítica francesa no tiene problemas para etiquetar a Kiš como escritor centroeuropeo, casi obviando por completo su herencia anterior (Srebro 2005), los críticos académicos del territorio de la ex-Yugoslavia se estremecen con la mera mención de este término. Para ilustrar la compleja problemática de la tradición literaria de Kiš, conviene retomar las palabras de Aleksandar Hemon, crítico y escritor bosnio, que intenta responder a la pregunta de sus estudiantes estadounidenses: «¿A qué cultura pertenece Danilo Kiš?»:

Djelo Danila Kiša je, jednostavno, isuviše komplikovano da bi se moglo svesti na nivo primitivne retorike nacionalnih identifikacija. Svaka identifikacija Kiša kao predstavnika bilo koje nacije, narušavala bi njegovu književnu etiku, iskazanu u savjetima mladom piscu, među kojima možemo naći i “Ne nastupaj u ime svoje nacije, jer ko si ti da bi bio ičiji predstavnik do svoj!”, ili “Čim te neka zajednica počne svojatati, preispitaj se.” Povrh toga, Kiš pripada transnacionalnoj porodici pisaca kao što su Franz Kafka, Jorge Luis Borges i Bruno Schulz, a za njegov identitet je mnogo važnija činjenica da je njegovo historijsko iskustvo uključivalo kako Kolimu, tako i Aushwitz. Kiš se, tako, ne može bez ostatka uklopiti ni u jedan nacionalni kanon. Nacionalni kanoni vole čistoću, a suština Kišovog djela je u “ostacima”. (Hemon 2005: 10)<sup>188</sup>

En cuanto a los estudios de poética de Kiš, el crítico literario que más información ha proporcionado en este campo ha sido sin duda Jovan Delić. Como ya hemos mencionado, sus dos monografías *Književni pogledi Danila Kiša* (*Las miradas literarias de Danilo Kiš: hacia una poética de la prosa de Kiš*, 1995a) y *Kroz prozu Danila Kiša* (*A través de la prosa de Danilo Kiš*, 1997a) son libros imprescindibles para cualquiera que emprende el viaje de estudio de este tema. Además, como hemos visto, la labor de Delić también consiste en contextualizar la figura de Danilo Kiš dentro de los modelos literarios mundiales y nacionales y de ahí que el último libro, que todavía no se ha publicado, parece que girará en torno a la relación de Kiš con la prosa mundial, es decir, será un estudio comparativo, una tendencia muy presente en esta última etapa de la recepción de Kiš, como vamos viendo (Đorđević 2013).

---

<sup>188</sup> «La obra de Danilo Kiš es, simplemente, demasiado complicada para ser reducida al nivel de la retórica primitiva de las identificaciones nacionales. Cualquier identificación de Kiš como representante de cualquier nación dañaría su ética literaria, expuesta en los consejos del joven escritor, entre los cuales podemos encontrar: “No hables en nombre de tu nación, porque ¿quién eres tú para pretender representar a cualquiera si no es a ti mismo?” o “En cuanto una comunidad te haga suyo, ponte a ti mismo en cuestión”. Por encima de esto, Kiš pertenece a la familia transnacional de escritores como Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Bruno Schulz, y en cuanto a su identidad es mucho más importante el hecho de que su experiencia histórica incluía tanto Kolima como Aushwitz. Kiš, a partir de ahí, no se puede incluir sin ningún resto en ninguno de los cánones nacionales. Los cánones nacionales quieren limpieza, mientras que la esencia de la obra de Kiš está en los “restos”.»

Delić incluso dedica varios artículos a diferentes aspectos de la poética y de la tradición literaria de Kiš. Así, en su artículo «La poética del regalo en *El reloj de arena*» (1992b) particulariza el tema de la poética de Kiš en forma de carta que descubre el lector al final del *Reloj*: la función de un documento extra-literario cobra su sentido poético una vez introducido en el objeto estético. La carta, según Delić, es el regalo del padre al hijo que no solo presenta el contenido de la novela sino que se presenta ante el lector como una revelación bíblica «de una reconstrucción del mundo desaparecido después del diluvio» (Delić 1992b: 90).

Entre los numerosos temas sobre la obra que trata este crítico está también la relación de la obra de Kiš con el concepto literario de «anti-novela» presente en la literatura serbia desde el siglo XIX. Los surrealistas yugoslavos y la literatura moderna del cambio de siglo son, según Delić, precedentes que aportan la base para una metanovela como es la *Buhardilla*. Como vemos, a pesar de un esfuerzo constante de una parte del aparato crítico por no describir al escritor según las poéticas, tradiciones y herencias existentes, incluso algunos de los estudiosos de Kiš más fieles no se resisten a observar el corpus del autor como el conjunto de lo que después de los años noventa se definió como «literatura serbia». La resistencia a esta definición la muestran en mucha mayor medida críticos como Hemon (2005), que vienen de Bosnia, Croacia o Eslovenia, pero que sienten la herencia de Kiš como su propia historia literaria.

La necesidad de interpretar y definir los límites de lo que los críticos literarios llaman los «genes de las lecturas de Kiš» lleva a que el profesor y crítico literario Milivoje Pavlović (2015) escriba un estudio sobre el análisis cualitativo y cuantitativo de los libros que pertenecían a Kiš, a través de una investigación de su biblioteca personal. Así, divide entre las obras presentes de la literatura mundial y las de la literatura serbia. Considera muy indicativa no tanto la lista de las obras que están incluidas en la biblioteca personal de Danilo Kiš como la lista de los autores que no están entre ellos. Entre los autores que no han encontrado su sitio en esta colección están Miodrag Bulatović, ya por razones obvias; Milorad Pavić, al que, según palabras de Pavlović, Kiš nunca había perdonado el hecho de que consiguiera la fama y el éxito del *Diccionario jázaro* basándose en la idea «prestada de Kiš» del «pueblo perdido», o Dobrica Ćosić, al que eliminó como autor por el viaje que hizo con Tito en su barco «Galeb», sobre el que Kiš escribió más tarde un poema satírico (Pavlović 2015: 98). Este estudio casi psicográfico señala una enorme necesidad de

interpretar incluso las elecciones de listas bibliográficas de Kiš en busca de sus referentes literarios.

Predrag Palavestra, el historiador literario que en los años setenta había incluido a Kiš en su historia de la literatura contemporánea serbia, unos años después de la muerte del autor replantea la cuestión de la herencia literaria. A pesar de la constatación de Palavestra de que Kiš fue un fenómeno literario extraño, para los cuales ni los teóricos literarios ni los críticos de la época estaban suficientemente preparados (Palavestra 1991: 264), algunos de sus postulados literarios, como la famosa obsesión por la forma, tenían su base literaria en los simbolismos serbio, francés y ruso, mientras que culturalmente se apoyaba en la importancia de la forma que le otorgó la pertenencia a la tradición judía, donde todas las formas del ritual religioso del Sabbat se respetaban como ley superior de supervivencia, prueba de identidad o pertenencia (Palavestra 1991: 277). Por esa peculiar mezcla de sensibilidades y formaciones cosmopolitas, Palavestra caracterizó a Kiš como el escritor más europeo y mundial de todos los narradores yugoslavos de la época y el único que entra en la literatura europea sin localismos nacionales (1991: 268). Tomando en cuenta que este artículo fue escrito en los años más devastadores de la historia de Yugoslavia, no sorprenden estas palabras de homenaje que Palavestra dedica a Kiš; Palavestra ve su pertinencia a la literatura serbia, siendo un escritor de índole europea, como la única salvación ideológica y literaria:

Smrću Danila Kiša, srpska književnost ostala je, tako, bez jedne mogućnosti za koju se pripremala dobrih pedeset godina. Reč je o nastojanju da se pobegne od varvarstva i istorije, da se izađe iz duhovnog meteža i nasilja, i da se izvan ukletog prostora pronađu uteha, sklad i mir dostojni čoveka (1991: 271).<sup>189</sup>

Serán los críticos académicos de las nuevas generaciones quienes pasarán de la búsqueda de un referente poético en la obra de Kiš en los años noventa a una re-definición de los conceptos «tradición» y «Kiš». En este sentido, Ala Tatarenko cambiará la orientación de la búsqueda de los «genes» y las fuentes literarios para hablar de un «gen à la Kiš» en la creación literaria de los autores contemporáneos (Tatarenko 2006:176). En su opinión, llegó el momento en el que hay que dejar de hablar de la tradición en la que se apoya o con la que se identifica Kiš para ver la tradición que está siendo creada a partir de la obra del autor. Como ejemplo ilustrativo proporciona el libro de Vladimir Tasić *Kiša i hartija* (*La lluvia y el*

---

<sup>189</sup> «Con la muerte de Danilo Kiš la literatura serbia se quedó sin la única posibilidad para la que se preparó durante unos cincuenta años. Se trata del intento de huir de la barbarie y de la historia, de salir de un caos y una violencia espiritual, y de encontrar el consuelo, la armonía y la paz fuera de este espacio maldito.»

*papel*, 2004) que por los procedimientos usados, por el rechazo del uso de una temática histórica y por su forma de metanovela pertenece a lo que se empieza a definir: «la prosa narrativa post-kiš» (Tatarenko 2006:177). Este tipo de continuación de la tradición narrativa de Kiš confirma que no es un «escritor muerto» y que la «lección de su poética continúa» (Tatarenko 2006:182).

### **9.5. Desde la narratología**

En el último par de décadas el paradigma narratológico en la investigación de la literatura entre los críticos académicos en Serbia es un procedimiento dominante. A pesar de algunos rechazos que este acercamiento ha sufrido, a día de hoy en la realidad crítica sigue siendo considerado un procedimiento que tiene como su centro la objetividad del discurso científico. El corpus de Kiš fue interpretado narratológicamente incluso en las etapas anteriores, y especialmente por la insistencia del propio autor, desde un análisis estructural de su obra, pero con la aparición de estudios como los que ofrecen Dragan Bošković o Ivana Milivojević, los críticos académicos han demostrado que son capaces de alejarse de las definiciones interpretativas de Kiš y ofrecer un acercamiento –aunque apoyado en las teorías del autor– auténtico. Estos estudios no solo comprueban una evolución positiva de la recepción de la obra de Danilo Kiš, sino también la madurez y la capacidad de estos textos de renovarse con cada enfoque nuevo.

Eligiendo este acercamiento para su estudio «Figuras del autor: Funciones del comentario del autor en la prosa de Danilo Kiš» (Milivojević, 2000), la investigadora explica su elección con el hecho de que la prosa del siglo XX vuelve constantemente a las cuestiones de la forma y a las preguntas de qué y cómo escribir, y de ahí que sea una elección sumamente adecuada para el acercamiento narratológico. Cuando se plantean las dudas acerca de si los comentarios poéticos del autor o los comentarios autopoéticos son igualmente relevantes para la interpretación de la obra a pesar del hecho de que se plantean en la misma obra o en algún texto extraficcional, Milivojević opta por una solución media: aunque afirma explícitamente que el término «comentario del autor» se refiere a las formas retóricas que aparecen dentro de las obras de ficción, de todos modos deja espacio para la consideración de los comentarios extrafccionales que pueden servir como una explicación tradicional «de primera mano», pero también como material para la comparación con los comentarios de la



ficción. Así, mientras que los comentarios del autor escritos en sus ensayos, entrevistas y textos no ficcionales hay que leerlos denotativamente, los comentarios del autor que aparecen en las obras de ficción entran en el conjunto de los medios que la literatura tiene a su disposición para la deducción de sus propias formas. De esta forma, la autora deduce que se puede hablar de las diferentes figuras del autor, es decir, de las diferentes instancias narratológicas que hacen el mapa conceptual de la presencia efímera del autor en la obra. En este sentido, Milivojević usa el concepto de función desde su papel de elemento individual en una estructura mayor y como aislación de un elemento del conjunto, para poder hablar del comentario del autor desde su visión particular o contextual.

Dragan Bošković va incluso más lejos con su libro *Instructor, testigo, historia* (2004) mostrando que la narratología proporciona mejores resultados cuando se une a la filosofía post-estructural sin la cual la interpretación de la literatura de la segunda mitad del siglo XX sería impensable. Bošković ha elegido un acercamiento sumamente original y creativo a la vez. Centrándose principalmente en la *Tumba* y el *Reloj*, Bošković afirma que en el nivel del procedimiento la prosa de Kiš está repleta de procedimientos legales y policíacos, de instrucciones de detectives o de campos de concentración o de la literatura criminal. Al narrar sobre las instrucciones e investigaciones, estas a la vez se convierten en instrumentos de la prosa. Siguiendo esta línea de deducciones, el autor llega a unas conclusiones muy valiosas sobre la obra de Kiš y, en primer lugar, sobre su representante más complejo: el *Reloj*. Con los diferentes procedimientos narratológicos, el *Reloj* juega con nuestra percepción, revelando a modo de cuadros de Escher su incapacidad de percibir varios planos simultáneamente. La importancia autopoética de Escher en el caso de Kiš la indica el mismo autor en uno de sus textos breves (VL: 135) y la retoma Delić en sus trabajos sobre su poética. Sin embargo Bošković deduce que esta poética pintoresca ha sido implementada directamente en la poética del *Reloj*: el procedimiento narrador se gira hasta la mitad del círculo, como la cinta de Moebius, mostrando así su cara y su fondo y demostrando su superioridad poética. De este modo sostiene que, con el uso de la instrucción, el *Reloj* rompe con la ilusión de cronología tanto a nivel de fábula como a nivel de *siuzhet* y al mismo tiempo abre la posibilidad de una nueva «forma anacrónica de cronología» (Bošković 2004: 105). La falta de reconocimiento ontológico del futuro como futuro, su eliminación definitiva y la vuelta al pasado, o mejor dicho el presente (la noche en la que se escribe la carta), representa la reducción del tiempo a una atemporalidad o, mejor, a un eterno presente. La reconstrucción investigadora de la *Carta* rompe con la composición coherente de la novela,

crea desproporciones cronológicas dentro de la misma y abre un nuevo mundo post-perspectivo en el que, como en un mundo mítico, la coincidencia de los hechos con los hechos en general tiene un significado secundario. De este modo deduce Bošković que se puede hablar de una «poética del tiempo» en el caso del *Reloj*, en el que el tiempo cronológico, el espacio, la conciencia narradora y la conciencia del personaje, y las demás convenciones narrativas han sido rotas para crear una «cascara de la novela haciendo que por fin la forma se separe del contenido» (Bošković, 2004: 111).

Con esta intriga cronológica Bošković intenta responder a la pregunta sobre quién es el narrador de la novela solo para concluir, parafraseando a los formalistas rusos, que la instrucción es el único protagonista de esta novela, dando este secreto por cerrado y homenajeando a Kiš a la vez. Con este estudio Bošković intenta demostrar que ya no es suficiente solo interpretar la obra de Kiš según un criterio analítico férreo como el narratológico, sino que dedicarse a la literatura sobreentiende una filosofía literaria que indica en estos estudios una invención del conocimiento que tiene que ser la consecuencia de una ágil interpretación.

Por otro lado, en esta tercera etapa de la recepción de la obra de Danilo Kiš, persisten los mismos temas obsesivos en el caso de los estudios de algunos críticos como Delić, Konstantinović, Brajović, Tomović-Šundić o incluso Gvozden que centran sus análisis en el paradigma intertextual de los textos. Delić, por ejemplo, sigue dedicando una parte importante de sus análisis a la intertextualidad de la obra de Kiš y a la nueva función que el autor les proporciona, mostrando así su suma originalidad incluso en procedimientos comunes para la época (1994b).

Zoran Konstantinović (2002:119) repasa el procedimiento del uso de las citas en el contexto de la comparación intertextual e incentiva la originalidad de su uso paródico e irónico por parte de Kiš. Tihomir Brajović (1994), desde una perspectiva narratológica, estudia la génesis de la obra y busca en sus primeros libros indicaciones de la poética más compleja que vino con las obras tardías, mientras que Tomović-Šundić (2002: 400-402) analiza libros como la *Enciclopedia* desde la analogía de la literatura con el palimpsesto y se centra en el uso de este procedimiento para llegar a la esencia de su obra. Vladimir Gvozden (2006), por otro lado, analiza una novela histórica como la *Tumba* como expresión de la poética de Kiš, enfocada en el problema de género como problema de ficcionalización de los fragmentos traumáticos de la realidad.

Mencionamos como meros ejemplos este tipo de textos porque son muy representativos para una gran parte de los estudios en la tercera parte de la recepción. En cierto sentido, a pesar de que se trate de aportaciones válidas, en este periodo abunda un tipo de estudios de temas tratados con anterioridad o por parte de la crítica académica o por parte del propio autor. Así, en los primeros años después de la muerte de Danilo Kiš, aparecen estudios repetitivos que si bien despiertan un interés de la recepción incluso por temas detalladamente elaborados, en el nivel del acercamiento innovador no enriquecen la totalidad de la recepción de la obra. En otros numerosos casos, se trata simplemente de análisis de los libros del autor desde su propia poética, proceso que no solo se ha hecho en todas las fases de la recepción, sino que ya se había superado en el primer periodo de esta tercera fase póstuma. Debido a que la obra de Danilo Kiš sigue siendo muy propensa a estas generalizaciones, incluso clichés, puntos comunes, dedicarse a estudios de la obra de este autor hoy en día presenta un reto grande, pero también un riesgo investigador. En este camino analítico el investigador, el crítico, el estudioso de la obra de Kiš puede fácilmente perderse en el camino de la redundancia, en el campo de lo ya visto, sobreentendido, incluso banal. Esta saturación de textos parecidos se debe, sin duda, al proceso polémico de la *Tumba*, que todavía sigue presente como una prueba o un reto para los estudiosos de Kiš, pero del cual realmente muy pocas cosas nuevas surgen hoy en día. Por otro lado, nos lleva a otra curiosa conclusión: la cantidad de enfoques que tiene la obra de Danilo Kiš es tan grande que cada vez más la exigencia a la hora de acercarse a este autor en el caso del contexto de la recepción en su país sube a unos niveles muy altos.

## **9.6. Kiš y el paradigma postmoderno**

Quizás las críticas más enriquecedoras en cuanto a la recepción de la obra de Kiš son los estudios textuales que dan un nuevo enfoque postmoderno o un enfoque feminista de su obra. A pesar de las opiniones de que por su inesperada muerte Kiš no llegó a dar una opinión explícita sobre la postmodernidad, si nos fijamos en que hacia 1989 las principales ideas y procedimientos de la postmodernidad ya habían sido formulados, veremos que estas opiniones no están del todo justificadas. De unas menciones esporádicas de este concepto por parte del autor podemos concluir que Kiš consideraba la postmodernidad como parte del paradigma cultural de la modernidad. Aún así, como ya hemos visto en la primera parte, Kiš

pertenece a esa generación de autores cuya poética se podría definir como post-Auschwitz (Bečejski 2012: 95).

No obstante, estos hechos no han prevenido a los críticos académicos de proporcionar nuevos estudios desde este enfoque. Las nuevas perspectivas que los investigadores de nuevas generaciones aportan a la obra del autor son las que mantienen vivo el legado literario de Kiš. De nuevo, insistimos en que hacía falta que pasaran varias generaciones para que los críticos académicos se enfrentaran a la obra de Kiš con una metodología crítica nueva. Este avance, sin embargo, no ocurre en los textos de la crítica periodista, que sigue nutriéndose de los lugares comunes, los tópicos y el mito creado alrededor de la figura del autor.

La poética de Kiš representa en esta tercera etapa, definitivamente, un ejemplo paradigmático contemporáneo de los defensores de la postmodernidad en Serbia. Sin embargo, hay muchas discrepancias entre los críticos literarios sobre la definición y la limitación de este fenómeno. Así el historiador Predrag Palavestra, en vez de hablar de postmodernidad, usa el término «literatura crítica» (Palavestra 1983).

Los críticos tampoco se ponen de acuerdo sobre la fecha de aparición de la postmodernidad en la literatura serbia, sus fuentes y sus representantes. Incluso hay discrepancias entre las opiniones respecto a qué obra del corpus de Kiš es la que pertenece a estos parámetros postmodernos. Más importante que la solución final de estas discusiones, que tienen lugar a nivel global del arte y son objeto de estudios de muchos teóricos e historiadores, que la obra de Kiš tenga la capacidad de responder a las necesidades de nuevos tipos de poéticas y que esté siendo analizada activamente desde ellas nos parece muy indicativo en cuanto a lo que Jauss define como «capacidad emancipadora» del texto (Jauss 1977: 44). El lector construye los «principios reguladores» a partir de los cuales lee el texto y estos principios están sujetos a los cambios de contextos y etapas históricas. La obra de Kiš parece resistir, etapa tras etapa, a estas nuevas actualizaciones mediante una lectura cada vez diferente. Usando términos de Iser podemos decir que la indeterminación de los textos de Kiš mantiene el compromiso del lector, su participación y su coproducción en un alto nivel, permitiendo estas nuevas actualizaciones desde perspectivas que ni siquiera el propio autor en toda su erudición podía haber anticipado, sin caer en la indeterminación en la cual «el lector se sentirá fatigado en una medida no conocida hasta entonces» (1975b: 134-135).

En este sentido uno de los primeros críticos académicos que menciona la obra de Kiš como dentro del paradigma postmoderno fue Aleksandar Jerkov, quien en 1991 constató:

Pravi prelomni trenutak, posle koga se u srpskoj književnosti moraju pokrenuti pitanja postmodernizma, označen je 1965. godine objavljivanjem tri značajna romana nove generacije pisaca: Bašta, pepela Danila Kiša, Vremena čuda Borislava Pekića i Moje sestre Elide Mirka Kovača (Jerkov 1991: 99-100).<sup>190</sup>

Añadiendo ideas a esa clara demarcación temporal, desde el punto de vista del procedimiento literario, Jerkov considera que el cambio de inducción a deducción que formuló Kiš en sus obras marcó también el comienzo de la postmodernidad en la literatura serbia (Jerkov, 1991: 99). Señalemos que el libro de Jerkov es uno de los primeros estudios sistemáticos sobre el paradigma postmoderno en la literatura serbia y que el papel que otorga a la obra de Danilo Kiš es crucial. Con este libro se abre el espacio para la discusión sobre todos los procedimientos teóricos conocidos. Aunque Jerkov dedica numerosos estudios a la entrada de la postmodernidad, la relación de este fenómeno literario y cultural se convierte en objeto de análisis de muchos otros críticos que se acercan a este problema con diferentes estrategias. Slobodanka Vladiv-Glover, por ejemplo, en su detallado estudio sobre la postmodernidad en la literatura serbia/yugoslava (2004), considera que el momento de entrada de este fenómeno como paradigma cultural se corresponde al tiempo inmediato posterior a la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de Jerkov, relaciona la postmodernidad yugoslava con los trabajos de los autores surrealistas y vanguardistas activos en el cambio de siglo y los comienzos del siglo XX, mientras que, en el caso de Kiš, la obra que más se correspondería a los parámetros postmodernos sería el *Reloj* (Vladiv-Glover 2004: 35).

El principio de un discurso postmoderno, en lo que ella llama «tres novelas maduras de Kiš», refiriéndose al *Reloj*, la *Tumba* y la *Enciclopedia*, Vladiv-Glover lo encuentra en el interés del autor por la deconstrucción de la historia a favor de una nueva epistemología del lenguaje como un principio estructural del mundo o como una psicología individual (2004: 39). Entre numerosos indicadores textuales, esta investigadora analiza la destrucción del modernismo en el *Reloj* como un indicador de la entrada al paradigma textual postmoderno de Kiš. Solo fijándonos en la escena con la que se abre esta novela se encuentran, según

---

<sup>190</sup> «El primer momento crucial, después del cual en la literatura serbia se tienen que iniciar las cuestiones de la postmodernidad, está marcado por el año 1965 con la publicación de tres novelas de la nueva generación de escritores: *Jardín, ceniza*, de Danilo Kiš; *El tiempo de milagros*, de Borislav Pekić, y *Mis hermanas Elide*, de Mirko Kovač.»

Vladiv-Glover, las primeras señales. La escena es una reminiscencia intertextual de la obra archi-moderna, *Migraciones*, de Crnjanski, en la que se comienza con una imagen estática que más tarde, enlazada en una serie a través de la novela, se convertirá en la estructura fragmentaria dominante. Estas imágenes o fotogramas no están conectados mutuamente de ninguna manera lineal o causal y, además, existe una constante insistencia en la estructura *escheriana* de imágenes que indican la estructura cíclica de toda la novela (Vladiv-Glover 2004:53). La misma estructura de laberinto se encuentra incluso en la deformación temporal: a pesar de que la obra entera cuenta los hechos ocurridos durante una sola noche, la percepción del lector está siendo desviada a propósito para que este se sienta obligado a participar en la búsqueda de referencias temporales (Vladiv- Glover 2004: 48). Además, la conclusión de Vladiv-Glover está en que el procedimiento literario de Kiš y la poética de la escritura documental, en lo que el documento es la reconstrucción o la huella, refleja en sí el modelo postmoderno de conocimiento que tiene más que ver con afinidades con la antropología o la arqueología que con supuestas ciencias exactas (2004: 57).

Críticos como Ala Tatarenko (2013) coinciden con Vladiv-Glover en que las meras variaciones de las formas para cada nueva obra son interpretables como una de las características más postmodernas de la poética de Kiš: «Kiš es siempre el mismo porque siempre cambia» (Tatarenko 2013: 40). A diferencia de Vladiv-Glover, Taratenko encuentra ya en la *Buhardilla* pruebas de una sensibilidad postmoderna desde la cual escribía Kiš: la fragmentariedad de la imagen novelesca se corresponde con la sensación de caos del mundo y la destrucción de la imagen espacio-temporal. La falta del perfil psicológico de los personajes se resuelve con su duplicación (los personajes de la *Buhardilla* tienen varios nombres y ninguno de ellos les define del todo, mientras que todos los definen de alguna forma). La incertidumbre de la existencia de los personajes está expuesta también en el personaje femenino que levita entre la ficción y la realidad cambiando su nombre de Magdalena a Eurídice para indicar la presencia de un mundo u otro (Tatarenko 2013: 41-44). El juego de imágenes *escherianas* de las que hablaba Vladiv-Glover, la encuentra Tartaneko en la estructura de la primera novela de Kiš: si la *Buhardilla* es el espejo de las intenciones de su escritor, entonces la *Buhardilla* del Laután es el espejo del mundo del protagonista. Los espejos se reflejan unos en otros, se multiplican las imágenes de una realidad aparente y es difícil distinguir el reflejo de la realidad del reflejo de su reflejo. A partir de ahí, la *Buhardilla* se convierte en un marco narrativo que acepta en sí el mundo literario que se encontraba entre dos espejos textuales (Tatarenko 2013:48). Además, tomando en cuenta la insistencia de Kiš

en observar la prosa narrativa como un conjunto y su claro intento de superación de géneros que ve como «la violencia de la teoría en la práctica literaria» y el hecho de que la forma ideal de una novela tendría la forma «de una unidad enciclopédica», nos movemos dentro de una concepción postmoderna de la literatura. La suma de esta intención de la poética enciclopédica, un concepto postmoderno en sí según Tatarenko, está también visible en la eliminación de dos cuentos —«Laúd y cicatrices» y «Yuri Golets»— de la *Enciclopedia*, ya que el autor pretendía borrar cualquier huella de subjetividad, tendiendo a una objetivización enciclopédica (Tatarenko 2013:70).

Discrepando con Jerkov, Tatarenko insiste en que, entre todas las obras de Kiš, el *Jardín* es la que más se adapta a las investigaciones formales de la novela lírica, que son en gran parte modernistas (2013: 53). Mientras tanto, y ahí Tatarenko coincide con Mihajlo Pantić, resistiendo un encasillamiento moderno el *Reloj* marca el nacimiento de la poética postmoderna por la semantización de su forma y la posibilidad de leerlo como un reflejo postmoderno de la *Biblia*, especialmente el *Antiguo Testamento* (Pantić 2002: 49).

Ejemplos de uso de la obra de Kiš como pruebas e ilustraciones de algunas de las cuestiones más particulares de la poética de la postmodernidad los vemos en los trabajos de Igor Perišić (2006). Este estudioso de la poética de Kiš intenta solucionar un dilema postmoderno —el debate del módulo dominante entre el pastiche y la parodia en la literatura postmoderna— usando como una parte de su corpus la *Tumba* de Kiš, como obra postmoderna por excelencia. Presentando el debate que se mantiene entre posturas como las de John Barth, Fredric Jameson y Terry Eagleton (Perišić 2006: 63-64), que defienden la forma del pastiche, y Linda Hutcheon, que defiende la forma de la parodia como elemento crítico y dominante en la literatura postmoderna, Perišić analiza el uso de estas dos técnicas en los cuentos de Kiš y en los cuentos de Basara, y a partir de ahí llega a la conclusión de que el pastiche es siempre un subgénero de la parodia. El pastiche, tal y como lo ejemplifica con las obras de estos dos autores, es técnico mientras que la parodia es conceptual (Perišić 2006: 75). A pesar de que, interpretado por diferentes críticos, el conjunto de la obra de Kiš es propenso a ser considerado dentro del paradigma postmoderno, si en algo coinciden todos los estudiosos de Kiš (Pijanović, Pantić, Vladiv-Glover, etcétera) es en que el *Reloj* con su complejidad y estructura es la obra que mejor cumple los requisitos para ser definida como postmoderna.

Aún así, Mirjana Bečejski (2013), precisamente en el ejemplo del *Reloj*, muestra que entre la modernidad y la postmodernidad no existe un corte brusco. Según Bečejski, esto se

ilustra con dos finales narrativos diferentes del *Reloj*: uno fundado en la idea de la escritura como resistencia a la aniquilación y otro en la defensa del compromiso humanista de la literatura, uno de los conceptos sumamente rechazados por la poética postmoderna (2013:93). Así, el *Reloj* prácticamente señala la naturaleza contradictoria del postmodernismo porque rompe con todas las convenciones y existe dentro del sistema que anula, confirmando lo que pretende anular. El *Reloj*, según Bečejski, es la obra que radicaliza el procedimiento novelesco y lo separa de la semántica, la obra en la que la fábula está expuesta en un capítulo aparte, así que la fábula y el *siuzhet* están situados uno al lado del otro. Al destruir todas las convenciones narrativas, incluso la lingüística, Bečejski está de acuerdo con Dragan Bošković, quien dice que «potencialmente el lector ideal del *Reloj* sería Derrida» (Bošković 2004:164).

### **9.7. Cuestionar a Kiš**

Si bien es verdad que la obra de Danilo Kiš en esta tercera etapa de su recepción ha recibido en su mayor parte una atención sumamente positiva de las críticas académica y periodística, la evolución del estudio de su obra ha llevado a algunos textos donde sus autores se han atrevido a cuestionar la obra y la figura del autor. Son varias las razones por las cuales cualquier texto crítico de la obra de Kiš llama la atención de los investigadores de su obra que reaccionan ante estos fenómenos casi de inmediato.

En primer lugar, el velo de la injusticia que todavía se mantiene respecto a la obra de Kiš, provocado por el periodo de la polémica del plagio, hace que los críticos académicos, amigos y autores contemporáneos y seguidores de Kiš reaccionen inmediatamente ante cualquier puesta en duda del autor.

Por otro lado —y esto se debe directamente a la excelente recepción que la obra de Danilo Kiš ha tenido en la cultura serbia—, podemos decir que el autor consigue la posición de referente literario paradigmático. Aparte de que se trate de un escritor con el que los lectores se enfrentan desde muy jóvenes, cuya obra ha sido objeto de estudio de muchos trabajos académicos, Kiš se ha convertido hoy en un clásico tanto por su obra literaria como por su poética. Y, si bien dentro del corpus del autor, algunos libros reciben más atención que otros (además, él mismo comentaba el desequilibrio entre el valor literario de su propia obra), son



realmente muy pocos los textos o trabajos académicos que ponen en duda los aspectos más canonizados de la obra de Kiš.

La apropiación de la figura de Kiš más que de su obra, que empezó inmediatamente después de su muerte<sup>191</sup> y que sigue ocurriendo hasta el día de hoy<sup>192</sup>, por parte de unas tendencias ideológicas y políticas muy contrarias a las suyas, le ha asegurado una recepción enormemente fructífera (Mihajlović 2012). Saša Ilić, autor y crítico literario, deduce que tal manipulación de la obra y la vida de Kiš se debe simplemente al proceso de mantenimiento de un proyecto utópico que han construido los autores de una proveniencia claramente nacionalista y que llamaron «el espacio espiritual serbio». Como este espacio tiene que trascender sus fronteras geográficas, sus creadores se dieron cuenta que la literatura debía tener su base en el humanismo y la ética, sin las cuales no existiría la poética. Como Kiš fue uno de los pocos autores que claramente articuló esta relación, y que además gozaba de una excelente recepción en el extranjero, optaron por legitimar su proyecto usando el nombre de Danilo Kiš como una parte de «la marca nacional serbia» (Ilić 2012).

Sin embargo, a pesar de que se trata de una cantidad proporcionalmente mucho menor, últimamente han aparecido estudios académicos y ensayísticos que han cambiado estos enfoques de la crítica.

Entre ellos estarían los escritos de Tatjana Rosić, crítica literaria que hemos mencionado en el contexto de los trabajos comparativos. Sin embargo, en su libro *Mit o savršenoj biografiji* (*Mito de la biografía perfecta*, 2008) y en su artículo «Pisac i/ili revolucionar?» («¿Escritor y/o revolucionario?», 2006), la autora se centra en Danilo Kiš como figura central del canon literario serbio y lo analiza desde el contexto de los estudios de género. Rosić constata que el mito sobre el escritor perfecto está basado al mismo tiempo en la naturaleza romántico-autobiográfica del discurso auto-poético de Kiš y en una especie de

---

<sup>191</sup> «Cuando el 15 de octubre de 1989 murió Danilo Kiš, uno de los periódicos que apoyaban el régimen de Slobodan Milošević escribió un texto con el título: “Kiš no es vuestro, Kiš es nuestro”. Si no me equivoco, el autor de este texto fue el Ministro de Cultura de Milošević en la época. Por supuesto, ahí no podía tratarse de nada serio; era solo un politiquero.» Filip David en la entrevista del 16 de octubre de 2014 para la revista *Peščanik* (Nikčević 2014).

<sup>192</sup> «El grupo literario *Proza na putu* (P-70) este año también, a pesar de mi más estricta prohibición del año pasado, han relacionado su premio literario *Poziv na putovanje* con el nombre de Danilo Kiš. (...) con esta breve carta quiero informar al público que la apropiación de Danilo Kiš por parte de estos matones que se dedican a la escritura, es contraria a mi voluntad. Esta voluntad no es la consecuencia de un capricho, sino de la más profunda convicción de que entre ellos y Danilo Kiš, entre la manera en la que él opinaba, escribía y vivía y la manera en la que escriben, opinan y viven ellos, no hay ningún punto en común.» Carta de protesta de Mirjana Miočinović (2012).

proceso exitoso de la representación política de la propia vida en la propia obra, por el cual la figura del autor se identifica con la iconografía alegórica de las figuras paradigmáticas de sus libros (2006: 76).

Su análisis del *Circo familiar* desde la perspectiva de la identidad de género y de la polémica con las teorías psicoanalíticas de Freud y las ideas de Harold Bloom, se basa en la idea de que en el libro se toma la escritura como un oficio exclusivamente masculino y sitúa a Danilo Kiš como figura central de la literatura serbia postmoderna. La herencia de la tarea de la escritura que el padre deja a su hijo, el tema elaborado en novelas como *Jardín* o el *Reloj*, lo interpreta la autora a través de los estudios teórico-analíticos y pasa el objeto de su análisis del campo literario al campo social. En el momento en el que la figura del autor está siendo completamente deconstruida por los teóricos postestructuralistas en la literatura occidental, en el momento en el que Barthes proclama la muerte del autor Kiš se ha negado a entrar en las corrientes de la época y sigue fomentando la idea de autor como figura exclusivamente masculina. Rosić, retomando la idea del propio escritor de la necesidad de la actualización constante de la literatura con las teorías contemporáneas, apunta al hecho de que en el momento de dominación de las ideas post-estructurales y deconstructivas Kiš estaba precisamente en el centro de su formación, en Francia, y de ahí que su responsabilidad fuera incluso mayor. Con todo esto, Rosić intenta deconstruir el canon creado revelando el mecanismo de su funcionamiento y señalando su dependencia de las construcciones condicionadas por elementos ideológicos e históricos. Se opone abiertamente a la etiquetación de Kiš como única garantía de la entrada de la cultura serbia en el cosmopolitismo y destaca que el problema principal está en que Kiš trataba al escritor como un ser político, pero no quería admitir de verdad hasta qué punto el escritor es un ser político.

Para ilustrar el doble estándar de algunas de las convicciones más famosas sobre Kiš, Rosić analiza en la introducción el texto ensayístico de Kiš: «Santa Simona», en el que el autor atacó a Simone de Beauvoir por la falta de una actitud crítica hacia el totalitarismo soviético. Según él, la autora suspendió el examen de conciencia porque el estalinismo y el fascismo eran dos asignaturas obligatorias (HP: 15). Sin embargo, Rosić considera que incluso si hay que señalar que Simone de Beauvoir suspendió este examen de conciencia, no estaba sola en ello, sino que pertenecía a un grupo de autores en el que estaría incluido por ejemplo Sartre. Sin embargo, Kiš define a Sartre como su «próximo» (HP: 215). El cambio

de criterio, cuando habla de los dos autores, Rosić lo interpreta como un machismo tradicional tanto centroeuropeo como serbio o yugoslavo.

La elección de Kiš como representante de este prototipo de escritor dominante se debe, según Rosić, al hecho de que en sus escritos poéticos ya se había situado dentro de una historia exclusivamente masculina construyendo una parte de su prosa alrededor de la relación del padre y el hijo, como una relación dominante de la cultura patriarcal y como un sistema simbólico. Según las conclusiones de la obra de Rosić, la prosa de Kiš resume, de cierta manera, la experiencia testimonial de la literatura europea relacionada con la figura del padre que deja en herencia sus funciones sociales, entre ellas la más importante –la escritura– al hijo. La transformación del hijo ilegítimo a único heredero legal –que tuvo lugar en la matriz ficticia de la genealogía familiar que Kiš tan románticamente tozudo inscribía en sus novelas– proporcionó tal legitimidad y prestigio a su escritura que el problema de su recepción gloriosa en la literatura serbia se convirtió en un fenómeno cultural (Rosić 2006: 84). Desde perspectivas feministas y psicoanalíticas, la historia del padre ausente estaría relacionada con la constitución de nuevas figuras paternas de la cultura occidental que necesariamente tienen su base en patrones ideológicos.

Comentando, en una entrevista, la figura paternal de Kiš en el caso de las nuevas generaciones de autores, Rosić afirma que el estatus literario indiscutible que se le ha otorgado a Kiš y la manera en la que él mismo se había formado como figura autoritaria están basados en un «sofisticado mito machista». Para Rosić la historia de Kiš es, antes que nada, una «historia política masculina» en la que diferentes opciones políticas y poéticas pelean por el poder (Radović 2011). Para Rosić es necesario situar a Kiš en un nuevo contexto y «burlarse un poco de la macho-posición y de la macho-autopromoción que proporciona en sus entrevistas, ensayos e incluso en las fotografías o cuentos de *Una tumba para Boris Davidovich*» (Radović 2011). La conclusión a la que llega Rosić es que, a diferencia de Dragan Jeremić, la fantasía vital de Kiš no era nacionalista, pero los dos compartían su componente patriarcal. A pesar de que el enfoque principal de los estudios de Rosić se centra en Kiš como mito creado por parte de la crítica, cuestiona seriamente el papel que, en gran parte, el propio autor se había otorgado a sí mismo como referente cosmopolita de la cultura nacional serbia.

Aunque este tipo de interpretaciones no han podido pasar desapercibidas y Rosić ha tenido que defender sus ideas ante los que definían su estudio como «cuasi-feminista» o

incluso «aunque aceptable, sumamente ofensivo» (Stojanović 2011) y que en sus analogías (como la de Simone de Beauvoir y Sartre) veían una sobreinterpretación «poco digna de un teórico de su calibre» (Arsenić 2011), en nuestra opinión el enfoque de este estudio enriquece enormemente la recepción de la obra de Kiš en general.

Sin duda, el autor que después de Dragan Jeremić ha ocupado el sitio del adversario vigente de Kiš desde la muerte del autor es Nebojša Vasović, escritor y crítico serbio que vive y trabaja en Canadá. Vasović, a diferencia de Rosić, no solo critica la figura del autor y sus acciones políticas y sociales, sino que niega cualquier validez literaria de la obra de Kiš. Vasović es autor de dos monografías dedicadas a Danilo Kiš que, por las perspectivas desde las cuales actúa y el tono irónico, han sido muy criticadas por una buena parte del aparato crítico. Sus estudios se apoyan en parte en las conclusiones que Jeremić expuso en su libro *Narciso sin la cara*, pero también toca el tema del mito del escritor auto-creado que plantea Rosić. El libro es *Lažni car Šćepan Kiš (El falso emperador Šćepan Kiš, 2005)* y salió en el aniversario por los setenta años del nacimiento del autor. Su intención fue claramente polémica. Vasović, indicando las obras en prosa de Danilo Kiš, quería señalar que se trata de un narrador mucho menos talentoso, original y convincente de lo que se piensa y escribe. Pero la intención de Vasović no es solo romper con la idea de la perfección de Kiš como autor, sino destacar su lado «manipulador» en cuanto al provecho de sus propios orígenes y la creación de una falsa sensación de disidencia. A través de una serie de argumentos, deducciones históricas y análisis de las acciones del autor claramente orientadas hacia el desprestigio de su figura, el libro de Vasović obtendrá un aura de polémico y curioso. El efecto de este libro, al igual que el de Jeremić, no desestabilizará los cimientos del valor de la literatura de Kiš, ni siquiera llegará a cuestionar su lugar privilegiado en la historia de la literatura serbia, pero sí incentiva una lectura diferente desmitificada de la totalidad de la obra de autor.

Vasović abre su libro con una constatación que marca claramente el tono de esta obra. Así afirma que después de haber renegado de su herencia y de su definición dentro del paradigma cultural serbio, Kiš había conseguido el papel de «escritor mundial» que renegaba de todo lo local y «huía de la persecución comunista y nacionalista». Sin embargo, al decidir ser enterrado con el rito tradicional ortodoxo, aprovechó la conversión para ganarse el mismo público lector del que renegó en Francia. La conclusión de Vasović es que: «Od sada pa nadalje, od nepoželjnih kritičara braniće ga niko drugi do pleme pravoslavno. I zaista,

kritikovati danas Kiša kao pisca, to znači uvrediti pravoslavce» (Vasović 2005: 4-5)<sup>193</sup>. Vasović insiste en que Kiš se sentía cómodo en su papel de ser marginado y escribía y actuaba desde esta posición creada, que poco tenía que ver con la realidad de las condiciones.

Crítico del nacionalismo cuando la política oficial del país con Tito intentaba acabar con cualquier indicación de la identidad nacionalista. Escritor cuya obsesión eran los campos de concentración, pero que convenientemente evitó el tema más polémico de los campos de concentración con los cuales el gobierno comunista yugoslavo eliminó a todos sus adversarios. Despreciador de todo lo local. El escritor que acusaba a todos sus oponentes de antisemitas, nacionalistas o comunistas, cuando le venía bien. El único autor que la crítica yugoslava proclamó «subversivo y crítico», pero cuyas obras, incluso en el peor momento de la censura yugoslava, nunca fueron prohibidas —es más, durante la «trama autoproclamada un escándalo por parte del autor» el número de los ejemplares de la *Tumba* se disparó y con su «creada» disidencia se lanzó al mercado francés como un autor perseguido por los comunistas.

Vasović ve en todas las acciones de Kiš una excelente manipulación de la opinión pública y una estrategia de *marketing*. Con todo esto el autor pretende crear el aura de mártir perseguido que desde los comienzos de los tiempos ha funcionado muy bien para la imagen de un escritor. La «acusación» básica que plantea Vasović es la supuesta manipulación de la recepción crítica por parte de Kiš, que a su vez nunca había mostrado suficiente integridad para oponerse a una figura autoritaria como era Kiš y que tan ágilmente coqueteaba con todas las corrientes, insistiendo a la vez en una actitud crítica. Sin embargo, a pesar de esta introducción bastante enfadada en la que Vasović no perdona a nadie el éxito de Danilo Kiš, en el resto del libro se dedica al análisis crítico de su obra y a una fuerte crítica de la recepción que, por miedo a ser tachada de nacionalista, le permitió conseguir el lugar canonizado mientras tachaba por inútiles a los mismos críticos que le permitieron conseguir la fama que pretendía. Así, Vasović proporciona una crítica textual de la prosa de Kiš y sostiene que, en vez de crear el personaje literario, Kiš interpreta el personaje del padre dejando muy poco espacio para la labor del lector: como observador de la vida de su padre, Kiš huye de diálogos y se refugia en la relatividad sentimental de la memoria. Curiosamente, y a pesar de que el autor de este estudio no lo explicita, el tono, incluso las formulas

---

<sup>193</sup> «De aquí en adelante, de los críticos no deseados lo defenderá nada más que la tribu ortodoxa. Y, realmente, criticar hoy en día a Kiš significa ofender a los ortodoxos.»

sintácticas y la estructura de este libro se parecen enormemente a la *Anatomía*. Independientemente de si esto se debe al hecho de que Vasović quiere «discutir con Kiš» usando las mismas armas o de si simplemente se trata de una parodia, la actitud canónica sobre los elementos que debería contener una obra literaria para ser considerada digna es muy parecida en los dos casos. La fuerza argumentativa de estas actitudes, sin embargo, varía. Ni siquiera en el *Reloj*, la obra por excelencia de Kiš, Vasović reconoce el valor de este «experimento moderno» que la prensa anunciaba en el momento de su aparición y que, como hemos visto, se mantuvo como centro de enfoque crítico-literario hasta el día de hoy. La mezcla de procedimientos prosaicos que indicaba un nuevo concepto de tendencia al juego literario del autor no consigue «iluminar o excitar al lector, sino que lo deja irritado» (Vasović 2005: 45). A diferencia de los grandes escritores que provocan en el lector una ruptura, amplían su percepción, incentivan el sentimiento y una opinión, Kiš, según Vasović, se esfuerza por no alterar a sus lectores y por presentarles los hechos de la manera más benévola posible. Aunque no usa los argumentos proporcionados por Jeremić, el autor de esta monografía indica su pertinencia a una poética literaria completamente opuesta a la de Kiš y su interpretación no sirve tanto para cambiar el enfoque de la interpretación de la totalidad de la obra como para aniquilar del todo cualquier indicación de valor de este corpus. A diferencia de Rosić, Vasović está siendo menos constructivo, por una profunda convicción de que ni una sola obra de Kiš se puede salvar ni puede ocupar un lugar en la historia de la literatura serbia. Refiriéndose a la elaboración literaria del personaje judío en estas obras, Vasović constata que están «todos hechos con el mismo modelo»: retratando el mismo personaje una y otra vez, el personaje de víctima inocente, Kiš se acercó seriamente a una visión blanco-negra de la historia que él mismo criticaba y que es del todo ajena a las grandes literaturas. Parafraseando las palabras de Wyndham Lewis sobre Joyce en su libro *Enemy Salvoes*, Vasović constata que en ningún sitio de las obras de Kiš se puede observar que el autor haya observado a ningún personaje judío como individuo y, de la misma manera que Joyce, se ve en Kiš la incapacidad de observar a las personas directamente, sino desde la perspectiva de otros que necesariamente lleva a ciertas generalizaciones, pero –peor todavía– deja un efecto indiferente en el lector. Al mismo tiempo, mientras Kiš defendía que cualquier inclinación nacionalista de un escritor es el mayor obstáculo en su camino de acercamiento a un modelo universal y mundial –mientras la aceptación de la definición judía no solo no limitaba y no cortaba este camino, sino se aceptaba como un elemento cosmopolita–, el propio autor ignora el caso de Pushkin, su propio modelo literario, que de la mejor manera

posible comprobó que lo nacional y lo universal pueden y deben ir juntos (Vasović 2005: 128). Vasović no se detiene solo en la crítica de la elaboración del personaje del judío en las obras de Kiš, sino que cuestiona muy intensamente un acercamiento poco crítico hacia este personaje desde una perspectiva histórica. En definitiva, le reprocha a Kiš no incluir el tema de la colaboración de los judíos con los nazis y así completar el cuadro complejo del personaje.

En resumen, los ataques contra Kiš en este libro vienen de muchos lados y, a diferencia de todos los críticos anteriores, en opinión de Vasović, en la obra de nuestro escritor no se puede encontrar nada digno de salvación. No es solo que sus interpretaciones poéticas se contradicen con lo que escribe, sino que Kiš mostraba una clara preferencia por el martirio desde la cual afrontaba la elaboración literaria de sus personajes judíos. Así, retoma algunas de las conclusiones de la trama y constata la falta de originalidad de Kiš. La falta de efecto literario en el receptor se debe al completo desconocimiento de los temas que trataba. Además usaba unos procedimientos literarios obsoletos: puntos de vista omnipresentes, descripciones sentimentales y fáciles, y el uso insistente de clichés. Los ensayos y los escritos no ficcionales, y el evitar ciertos temas controvertidos como había podido ser el comunismo yugoslavo, en opinión de Vasović, descubren un coqueteo constante con los lados dominantes de la época. Vasović interpreta el tratado sobre el nacionalismo, por el momento de su aparición —el momento de la lucha abierta de Tito contra cualquier fuerza de resistencia al comunismo—, como un intento de ser subversivo dentro de los límites de la comodidad y sin que su obra o su persona corrieran peligro en ningún momento. Como prueba de estas afirmaciones, Vasović aporta el hecho de que ni una sola obra de Kiš, tanto durante el gobierno comunista como durante la época más nacionalista del país, había sido prohibida, y más allá: en toda su subversión se convirtió en un escritor alabado por todos los lados y un escritor canonizado. Donde los críticos seguidores de la obra del autor veían la anticipación de un problema futuro, Vasović ve un plan de prudencia envuelto en supuesta subversión llevado a cabo a la perfección.

Si bien los textos de Rosić, críticos tanto con la figura del autor como con su recepción, fueron objeto de discusión solo entre los fieles seguidores del autor, las visiones de Vasović provocaron un pequeño terremoto entre los académicos, los periodistas y los escritores. Mientras Vasović insistía en que escribir cualquier texto que no fuera laudatorio sobre Kiš era un hecho condenado a la purga, los periódicos se llenaron de artículos que en su mayor

parte vieron en estas opiniones un renacimiento de la crítica y de la visión poética de Jeremić, un antisemitismo latente y un ataque puramente ideológico. Sin embargo, lo que esta polémica señalaba también es que había un grupo de autores que no se atrevían a iniciar una crítica de este estilo sobre un autor clásico.

Además, precisamente en la Facultad de Filología, en la que Kiš se graduó como uno de los mejores estudiantes de Literatura General y Teoría de la Literatura, fue donde se crearon dos grietas que desde diferentes enfoques reanimaron de nuevo la pregunta: ¿qué lugar en la literatura serbia debería otorgarse a Danilo Kiš? Dos profesores de la literatura de la Facultad de Filología, Aleksandar Jerkov, admirador e interpretador de numerosos aspectos de la obra del autor, y Milo Lompar, crítico literario experto en la obra de Crnjanski y profesor de literatura serbia, se enfrentaron en la defensa y la crítica, una vez más, de la obra de Kiš. Así, Jerkov (2005) define el intento de Vasović, que publica la obra polémica, como «suicidio del orgullo» y constata que el texto de Vasović es absolutamente despreciable, ya que no se trata de una crítica literaria sino de una serie de «descalificaciones morales» a través de las cuales Vasović curiosamente no encuentra ni un solo aspecto positivo en todo el corpus de Kiš. Jerkov ataca también el silencio de Vasović, quien habría esperado a que pasaran quince años de la muerte del autor para lanzarse contra su obra con todo el ímpetu. Finalmente descarta el libro de Vasović por tratarse de un «panfleto que desde el aspecto de la teoría y el análisis interpretativo está por debajo del nivel de los argumentos de Jeremić». Esta respuesta atrae mucha atención del público lector que reconoce al mismo Vasović (2005b) en su respuesta al texto de Jerkov en el que desprecia del todo su autoridad y responde a algunas de las acusaciones más llamativas en el mismo periódico, *NIN*, que en 1978 publicó los cuatro textos de los adversarios de Kiš, después de los cuales el autor retiró el premio otorgado para el *Reloj*. Incluso el escenario se parecía: había dos voces cantantes en los dos lados enfrentados, Jerkov y Vasović, que sustituyeron las figuras de Matvejević y Jeremić, y cada uno por su lado tenía un grupo de apoyo. El ambiente literario de ese 2005 empezaba a parecerse mucho a la polémica de la *Tumba*. De nuevo, dos bandos enfrentados estaban luchando cada uno por su lado, ya no la cuestión del plagio, sino la posición de la figura del autor dentro de la historia de la literatura serbia. Parecía que Kiš, incluso muerto desde hacía ya quince años, tenía la capacidad de despertar los espíritus de los mismos demonios. Si bien en la primera polémica la distinción entre la pelea literaria e ideológica no estaba muy clara, esta vez tanto un lado como otro reconocen que la crítica que hace Vasović



es básicamente socio-crítica y un análisis ideológico; sin embargo, discrepan, ¿cómo no?, en la necesidad de un acercamiento así.

Así Milo Lompar (2005), uno de los primeros críticos en escribir una reseña positiva del libro de Vasović, constata que a pesar de un tono intenso, ciertas simplificaciones y la negación del valor de la totalidad de la obra de Kiš, el libro de Vasović presenta un anexo valioso y crítico de la totalidad de la obra de Kiš enfatizando especialmente el valor de «tres temas políticos objetos de discusión con Kiš»: el tema del *pathos* de la víctima del judaísmo, la relación cómoda con el comunismo y la falta de entendimiento del nacionalismo que en el caso de Kiš se reducen a un conjunto de prejuicios, etiquetas fáciles y cómodas para una definición rápida desprovista de cualquier contenido auténticamente histórico.

Parece curioso que, a diferencia de un caso típico de crítica de un autor, las críticas negativas respecto a la obra de Danilo Kiš vienen en olas y en picos: su recepción suele ser representada con una constante de los textos positivos, que de vez en cuando se interrumpen con las fuertes insistencias en la negación de todo el legado del autor. La diferencia es que esta vez la pelea se tenía que llevar sin la presencia y la autoridad del escritor. En su siguiente artículo, titulado «La persecución de un autor muerto», Jerkov (2005b) concluye que la época de la dominación absoluta de la poética y la cultura literaria de Danilo Kiš no puede y no debe durar para siempre, pero que todavía se está esperando a ese autor que haga un giro poético completo. Sin embargo, según Jerkov, escritos como los de Vasović no aportarán nada a esta nueva figura, aparte del análisis primitivo y enfadado lleno de mentiras envueltas en crítica. Jerkov tendrá el apoyo de una serie de críticos, no solo literarios, sino también sociólogos, que de nuevo verán en un conflicto relacionado con la obra de Kiš un interesante objeto de estudio sociológico. El periodista Teofil Pančić (2005) descartará el libro de Vasović como «manifiesto miserable después del cual la única novedad en la literatura serbia es el hecho de que su fondo se ha movido hacia abajo», mientras que Mirjana Miočiović en una entrevista para la televisión montenegrina describe este hecho como la «renovación de la *fatwa* contra Kiš» (Miočinović 2005). Saša Ilić (2005), crítico literario, comparará el texto de Vasović por su tono, su tema, su acercamiento y su fuerte antisemitismo con *Los protocolos de los sabios de Sion*: será la misma opinión que apoyará el amigo y contemporáneo de Kiš: Filip David (2005), descartando el texto como «ignorante, invencible y arbitrario».

Algunos de los argumentos en los que Vasović insiste más, para comprobar la existencia de un verdadero tabú a la hora de intentar enfrentarse críticamente a la obra de Kiš,

es el rechazo –sin leer el libro– que ha recibido de las editoriales que con solo mencionar que se trata de un texto polémico sobre Kiš o la dificultad que tuvo Milo Lompar (2014) para publicar sus reseñas positivas del segundo libro de Vasović: *Zar opet o Kišu?* (*¿De nuevo sobre Kiš?*).

En defensa del valor de «un texto bien escrito y apasionado, excitante y provocativo, analítico y bien argumentado» se posicionará el editor de *Narodna knjiga*, la editorial que publicó el libro: Vasa Pavković (2005). Esto llevará al texto de la periodista Tatjana Čanak (2005), que moderará una charla entre Vasa Pavković y el escritor Vule Žurić. Así, mientras Pavković como editor insiste en que se trata de un libro valioso que intenta desmitificar la excelente recepción que Danilo Kiš tenía en el extranjero desdiciendo la versión del escritor de integridad e independencia absoluta, Žurić proporciona la explicación quizás más acertada de toda esta cuestión: «Ipak, problem ove knjige jeste to što je tema veoma zanimljiva, ali je način na koji je obrađena loš, a rezultat još lošiji. Koliko je problem značajan, toliko knjiga nije značajna.» (2005).<sup>194</sup>

En forma de protesta por la persecución que había sufrido por parte del aparato crítico periodístico y académico, en 2013 Vasić decide volver a hablar del tema de la canonización de la obra de Kiš en su obra *Zar opet o Kišu?* Expresando su preocupación por la imposibilidad de escribir sin persecuciones un texto crítico sobre un autor consagrado en el momento de la mayor libertad de la sociedad cultural, se dedica a un nuevo análisis de la obra de Kiš y su poética, al análisis de la recepción crítica incondicional de la obra y a la descalificación de los mitos que rodean el nombre del autor. En una línea muy parecida a su libro anterior, con algunas informaciones nuevas, insiste en que en temas como el «anti-nacionalismo de Kiš como un intento de crear la imagen de un disidente» o el apoyo de los dirigentes de Estado comunistas como Oskar Davičo que eran claves para su éxito. Le responsabiliza de llevar hasta el escándalo la trama de la *Tumba*, inventándose «una teoría conspiranómica que no existía». En la línea del estudio de Jeremić dedica una gran parte del análisis a las incongruencias históricas en las obras de Kiš, a la imprecisión de su lenguaje contaminado por los modismos y clichés, y a la búsqueda de las fuentes literarias que usa el autor para escribir su prosa y que no aparecieron siquiera en el estudio de Jeremić. Y, a pesar

---

<sup>194</sup> «No obstante, el problema de este libro está en que su tema es muy interesante, pero la manera en la que se elabora es mala y el resultado es peor todavía. Tanto como este problema es significativo, tanto este libro no lo es.»

de que algunas aportaciones de Vasović no son del todo desechables, tal y como lo considera la mayoría de los críticos-seguidores de Kiš, el tono enfadado y demasiadas descalificaciones que se basan en opiniones generales hacen que el libro de Vasović sea bastante difícil de leer sin una actitud crítica constante.

Sin embargo, esta vez Vasović, probablemente incentivado por la experiencia que obtuvo tras la publicación de su primer libro, usará una receta ya comprobada en los textos argumentativos: el ataque a la crítica y a la recepción en general. Así considera completamente falsa la constatación de muchos críticos académicos que sitúan a Kiš como el escritor que abre el camino del modernismo en la literatura yugoslava, olvidándose por completo de autores como Isidora Sekulić, Miloš Crnjanski o Rastko Petrović, entre muchos, que han hecho posible el camino del modernismo (Vasović 2013: 41). Su conclusión es que no existe ni un solo crítico o escritor que alguna vez haya criticado a Kiš y que no haya sido castigado por hacerlo, si no legalmente, entonces negando la totalidad de su obra o destrozando su personalidad. Cualquier juicio negativo sobre Kiš conlleva necesariamente una persecución y la descalificación de sus críticos (2013: 41). El falso mito del disidente no es solo la base de la biografía de Kiš, sino que aparece como un prejuicio argumentativo presente en todos los estudios de su obra y, a pesar de que seguía insistiendo en su rechazo a la sociocrítica o la crítica psicoanalista, el creador de este mito es el propio Kiš. El problema de la crítica académica y periodística en cuanto a la obra de Kiš lo ve en que no aparece ningún cuestionamiento de los juicios a priori del autor. La relación de veneración hacia el autor, el fetiche de cada una de sus palabras –por contradictorias que estas fuesen– es grotesca (Vasović 2013: 151). A excepción de Tatjana Rosić, según Vasović, ningún otro crítico contemporáneo se salva de este silencio.

Tanto en el caso de la aparición del primer como del segundo libro de Vasović, la crítica académica respondió unánimemente dedicando números especiales de las revistas literarias más importantes a la obra de Kiš. Así, en forma de contra-respuesta, los académicos dieron su opinión sobre el asunto. En 2005, el año en el que además se celebraban los setenta años del nacimiento de Danilo Kiš, la *Academia de las Artes y de las Ciencias de Serbia* (SANU) dedicó un número extenso *Spomenica Danila Kiša (Conmemoración de Danilo Kiš)* que incluyó trabajos no solo de críticos y académicos serbios, sino de los estudiosos de Danilo Kiš de todo el mundo. En este panorama textual no solo aparecen las conclusiones de las investigaciones de quienes ya se conocen como *kišólogos* (Jovan Delić, Mihajlo Pantić,

Predrag Palavestra, Ala Tatarenko, Ivana Milivojević, etcétera), sino también los primeros trabajos de doctorandos y estudiantes de máster que dedican sus carreras académicas precisamente a este escritor. Aparte de los textos laudatorios, reminiscencias de los que compartieron con Kiš más que la experiencia literaria, aparecen trabajos de temas más diversos que iremos mencionando según el esquema propuesto.

El segundo libro de Vasović tuvo su respuesta en el número especial de la revista *Letopis Matice Srpske*, en 2015, en el que una vez más los autores dieron la voz al autor de cuya originalidad, importancia y literatura nadie podía levantar sospechas. A la pregunta-título de Vasović, *¿De nuevo sobre Kiš?*, Aleksandar Jerkov responde: «Siempre sobre Kiš y, si es necesario, entonces de nuevo y de nuevo, y de nuevo. Siempre hay que hablar de Kiš» (Jerkov 2015: 547). En respuesta abierta a los ataques de Vasović y a todos los que le apoyaron, Jerkov aprovecha para constatar que Kiš ha triunfado en la literatura serbia: desde mediados de los setenta hasta finales de los ochenta este proceso se llevó a cabo convirtiendo a Danilo Kiš en la medida incuestionable de la poética. Según Jerkov, las contra-reformaciones respecto a la obra de Kiš vienen como un proceso natural de los oponentes que, queriendo hacerlo, nunca han podido escribir como Kiš (Jerkov 2015: 559). Radomir Ivanović llega a la conclusión que es precisamente la aparición de esta *antikišología* que usa los resultados de la crítica exclusivamente negativa, junto con la dominante *kišología*, el testigo de la complejidad, riqueza, diversidad y la atracción literaria que hasta el día de hoy provoca la obra de Danilo Kiš (Ivanović 2015: 578). La respuesta institucionalizada a la defensa ante cualquier ataque contra Danilo Kiš, se ha convertido en una constante y cada vez más confirma el sitio privilegiado que tiene este autor en la cultura y literatura serbia hoy en día. No obstante, quizás no sea justo usar los ataques contra la injusta mitificación de Kiš como prueba de su mitificación. Los críticos con Kiš aducen argumentos razonables que, si bien no oscurecen completamente la calidad de las novelas, sí arrojan sombras importantes sobre el escritor como persona disidente o modélica, desde un punto de vista mediático.

## **9.8. Desde lo ideológico**

En un país como Serbia, en el que desde el principio del siglo XIX los sables turcos y el parnasianismo en la lírica iban juntos, la coqueta Belle Époque se mezclaba con la venganza de sangre. En un país en el que en una parte del espacio cultural se labraba la tierra con

arados de madera mientras que en el otro se discutía sobre el futurismo y la vanguardia o se defendían ideas de anarquismo y utopías socialistas (Palavestra 1991: 29), la relación entre la ideología, la política y la literatura ha estado muy unida desde siempre y la crítica ideológica de la literatura ha sido un enfoque muy presente. Como ya hemos podido ver, uno de los mayores reproches de Danilo Kiš fue precisamente la insistencia de la literatura yugoslava en exportar exclusivamente este tipo de problemática al mundo, fomentando así los clichés de una literatura minoritaria. Sin embargo, el siglo XX y la entrada del modernismo en un país con gobierno comunista cambiaron de algún modo el papel de la ideología y de la literatura, y cada vez más, siguiendo los estándares occidentales interiorizados, se entendía que el papel del escritor no era gobernar el país: el escritor podía ser el ideólogo de la rebelión, podía pasar sus días en prisión, hablar y organizar las protestas, encender las masas, pero nunca debería cambiar su palabra por una mejor posición social (1991: 66-67). Hablando del papel que se otorgaban a sí mismos los escritores de esta segunda mitad del siglo XX en Yugoslavia, conscientes de las restricciones que padecían, Mirjana Miočinović describe en una entrevista el contexto de semi-libertad en que actuaban:

Pričam ovo da ne biste pomislili kako smo mi gajili iluzije o svetu i sistemu u kojem živimo. Ponavljam, mi smo, zbog uvida u njegovu pravovernu verziju, znali da cenimo ono što je nas u prvom redu zanimalo, a to je ta margina slobode saznavanja i izražavanja (Miočinović y Bazdulj 2007: 66).<sup>195</sup>

Nos parecen muy curiosas las palabras de Miočinović, quien proporciona la visión del compromiso de estos autores de una manera muy diferente a como luego fue recibido. Lejos de ser activistas políticos comprometidos, la generación de Kiš, Pekić, Kovač, etcétera, encontraba su satisfacción por la lucha en «el margen» que les quedaba «de la libertad y la expresión». A diferencia de estas visiones, la figura de Kiš servirá de referente ideológico muy claro para los futuros autores y críticos que no encontraban el margen desde el cual actuar literariamente y no se identificaban con ninguna de las opciones políticas. Como veremos, en Kiš encontraron un refugio ético que transcendía tanto la literatura como la política.

Al final del siglo XX, que será recordado como una época sangrienta de grandes guerras, revoluciones totalitarias y demolición de los valores tradicionales, obligados a tomar

---

<sup>195</sup> «Hablo de todo esto para que no penséis que nosotros teníamos ilusiones sobre el mundo y el sistema en el que vivíamos. Repito, dado que teníamos perfecto conocimiento de su versión original, sabíamos apreciar lo que nos interesaba en primer lugar, aquel margen de la libertad de conocimiento y expresión.»

parte en la vida política, los intelectuales y los escritores retomaron el papel de los participantes inmediatos en la historia. Se convirtieron en conspiradores y profetas, creadores y críticos de las ideologías, destructores de la violencia y siervos del orden, heréticos y soñadores, prisioneros de la consciencia y curadores de las esperanzas (Palavestra 1991: 68).

Como hemos visto, incluso un autor tan sumamente modernista y anti-ideológico como Kiš había caído en el binomio entre el compromiso y el quietismo, la poética y la política, y desde su primer libro pedía una acción ética tanto de los escritores como de los autores. No sorprende, entonces, que en esta tercera etapa de la recepción de Danilo Kiš también domine la crítica ideológica de su obra, tanto la positiva como la negativa. Paradójicamente el enfoque ideológico a la obra de Danilo Kiš es uno de lo más presentes en su recepción hoy en día, lo cual nos dice mucho del efecto que tuvieron las opiniones –sobre la separación clara entre la política y la poética– del autor. El libro que a partir de aquí centrará nuestros enfoques debe ser sin duda la *Tumba*.

Sin duda ninguna, la persona que más directamente ha atacado la narrativa de Danilo Kiš desde sus decisiones ideológicas ha sido Nebojša Vasović en sus dos obras dedicadas casi exclusivamente a este tema, como ya hemos visto. Sin embargo, existen numerosos textos que le dan otra vuelta de tuerca a este enfoque creando así un relato más en la recepción de Danilo Kiš. Este es el caso de los textos de Svetislav Jovanov (1994) y Vladimir Gvozden (2002), quienes retoman la perspectiva geopolítica de la obra del autor definiéndola como mapa imaginario-utópica del Europa Central u observando el mismo concepto de Centroeuropa de Kiš como punto intermedio entre la historia y el presente.

Zoran Milutinović (2014) observa este fenómeno en la dirección opuesta, desde fuera hacia dentro, y en su texto elabora el tema del concepto centroeuropeo como cliché, que por su reduccionismo ayuda a llevar a generalizaciones malinterpretadas respecto a las culturas y las literaturas de los países «minoritarios». El artículo se centra en el libro de Pascale Casanova *The World Republic of Letters*, que en gran parte gira alrededor de la imagen de Danilo Kiš para definir la relación entre las culturas minoritarias y sus posiciones en la República Mundial de las Letras. Sin embargo Milutinović sostiene que mientras el espacio literario internacional está constituido de manera que se solapa con el espacio de las grandes naciones, compuesto por sus escritores nacionales e internacionales con el añadido de los escritores de la periferia anexados, el mapa de la literatura mundial solo reproduce el mapa geopolítico del mundo. La conclusión del texto de Milutinović es que el uso del ejemplo de

Danilo Kiš como Casanova, como escritor de la periferia, y su posición de marginado aislado de su entorno natal están del todo equivocados por su enfoque dominante. Con este estudio Milutinović apunta al problema de la manipulación geopolítica de la recepción de la obra de Danilo Kiš en el extranjero, que se nutre de mitos de disidencia del «tercer mundo» (incluso cuando el propio autor niega una definición parecida) para definir un concepto literario que en gran parte sigue estando basado en la geopolítica más que en la literatura. Con este texto, Milutinović se acerca a lo que podría ser la primera y quizás la única crítica «de la identidad cultural postcolonial» que tiene como centro la figura de Danilo Kiš.

A pesar de ciertas innovaciones en el acercamiento a la obra de Danilo Kiš desde el enfoque ideológico y político, nos centraremos a continuación en las repercusiones que este escritor ha dejado en toda una generación de autores, críticos, académicos y periodistas de «nuevas generaciones». Tomando en cuenta que en el apartado dedicado al contexto histórico hemos hecho un breve resumen de las condiciones históricas de los años noventa, un periodo trágicamente conocido en el resto del mundo, no consideramos necesario ahondar en los detalles de estos acontecimientos ya que estos datos están ampliamente disponibles para los lectores hispano-hablantes. Sin embargo, en lo que nos centraremos con detalle, gracias a una serie de estudios y textos, es en la influencia que Danilo Kiš ha tenido en el caso de los autores cuyos comienzos profesionales y cuyas vidas personales fueron marcados por las destrucciones de los años noventa. Como todo lo relacionado con este autor, los mitos credos alrededor de su figura y su papel de referente moral en aquellos tiempos turbulentos han ido hasta los extremos en los dos lados: desde la apropiación por parte de los que tradicionalmente serían el némesis del propio autor, hasta glorificaciones que vienen de cierto éxtasis de los admiradores de Kiš, pero que no tienen su base en la realidad. Fijémonos en las palabras de Aleksandar Jerkov respecto a este problema:

Kišov opus nije materijal koji se može, i koji treba, svesti na jedan kulturnoistorijski i politički znak. Takvi pokušaji daju žalosne rezultate. Koliko u onoj besprimerno glupoj tvrdnji Suzan Zontag iz ratnih godina kako su Kiša posebno čitali u Sarajevu, ili u povremenim uzdasima kako bi i šta bi rekao ili učinio Kiš da je poživio još neku godinu, toliko i u analizi dela Danila Kiša iz perspektive činodejstvovanja vladike Amfilohija Radovića koji je jedva stigao noć pred sahranu da prelista *Grobnicu za Borisa Davidovića* (Jerkov 2006:109).<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> «El corpus de Kiš no es un material que se puede y que se debe reducir a un signo histórico-cultural o político. Este tipo de intentos dan resultados penosos. Tanto en la afirmación inigualmente estúpida de Susan Sontag de los años de guerra que a Kiš se le leía de una manera especial en Sarajevo, o en los suspiros

Y no es solo Susan Sontag la que le ha otorgado a la obra de Danilo Kiš el papel que lamentablemente no cumplía. Autores como Viktorija Radič (2005), en su monografía dedicada al autor, usa la figura de Danilo Kiš en una serie de (sobre)interpretaciones ideológicas y políticas de su papel en los años de la guerra o directamente en la política de la época, mientras que Laslo Blašković (2011: 42) sostiene que Kiš en los años noventa, para sorpresa del todo el mundo, fue celebrado y elevado «entre santos que detestaba, entre escritores escolares de los cuales todos huyen». Mihailo Pantić constata que el compromiso de Kiš era primordialmente estético y este hecho permitió los abusos y la instrumentalización de su pensamiento en el periodo en el que los políticos buscaban referentes literarios para sostener sus luchas (Pantić 2011: 88).

El crítico Ivan Čolović (2008) retomará la duda del escritor polaco Krzysztof Varga, quien en un acto homenaje a Kiš planteó la duda sobre realmente fue respetado y leído en su país porque, si esto hubiera sido verdad, la misma gente no habría permitido que estallase la guerra y nunca se habría llegado a la destrucción de los noventa. Čolović aprovecha este planteamiento para constatar que, a pesar de los ataques ideológicos que recibe la obra de Kiš, este autor será el guía espiritual de «todos nosotros, que no desfilábamos en ninguna fila racista o nacional» (2008: 24).

Como hemos ido viendo hasta ahora, analizando las diferentes etapas de la recepción, la obra de Kiš desde siempre, y especialmente desde la publicación del *Reloj*, ha sido un tema recurrente entre los propios escritores. En la fase de la recepción póstuma, este aspecto no ha cambiado, de manera que cada vez más los escritores jóvenes del territorio yugoslavo centran una parte de su labor crítica en la figura y obra de Kiš, especialmente desde su aspecto ideológico.

Quizás el acto más representativo de un acercamiento de este tipo fue el *Encuentro internacional de escritores*, organizado en junio de 2005 gracias al «Centro de la descontaminación cultural» de Belgrado, que se tituló *Entre la poética y la política* en forma de homenaje a Danilo Kiš. En este evento, los participantes intentaron dar respuesta a las preguntas sobre lo político en el caso de Danilo Kiš y sobre lo político en su obra y, a partir de ahí, sobre la herencia de una influencia política que ha tenido en sus receptores. Para toda

---

ocasionales que se centran en cómo o qué diría o haría Kiš si hubiera llegado a vivir algún año más, como en el análisis de la obra de Danilo Kiš de la perspectiva de la labor eclesiástica del obispo Amfilohije Radović que apenas llegó a hojear *Una tumba para Boris Davidovich* una noche antes del funeral.»



una generación de escritores que empezaron sus carreras profesionales en los años noventa, en medio de las destrucciones y el odio irracional entre pueblos vecinos, Danilo Kiš y su obra resucitaron como referente ético, guía moral y estética en cuyos libros y consejos, en cuyas visiones sobre el mundo estos autores reconocieron su figura paternal.

A pesar de la constatación de Jerkov, autores como Laslo Blašković, Igor Štiks, Muharem Bazdulj, Aleksandar Hemon, Vladimir Arsenijević o Nenad Veličković están interesados en lo que Kiš tendría que decir sobre su momento actual y afirman que «sería interesante adivinar a qué opción política se acercaría» (Blašković, 2011: 42). Casi unánimemente sostienen que Kiš es «su héroe literario» (Blašković, 2011: 42), «una especie no solo de maestro literario, sino un maestro de actitudes políticas también» (Štiks 2011: 45) o que es «el referente literario más importante para toda una generación» (Bazdulj 2011: 120). Con el propósito de la conmemoración de los veinte años de la muerte del autor, Bazdulj escribió un poético texto homenaje a su maestro, que quizás de la mejor manera refleja la importancia de la figura del Danilo Kiš en la vida de los escritores de la nueva generación:

Kao što se u današnjem Beogradu i Beču na prvi pogled vidi da su preveliki i prekomplikovani za Srbiju i Austriju, da su pravljeni i baždareni za veće i komplikovanije zemlje, tako je i Kišovo delo preveliko za bilo koju *južnoslovensku* književnost. Ono pripada onom fantomu kojeg više nema ni na univerzitetskim katedrama (Bazdulj, 2009).<sup>197</sup>

En el caso de estos autores, que fueron contemporáneos de la destrucción más alienante, miembros de lo que se denominaba «generaciones pérdidas», Kiš representa un tipo de «documentación personal». Del mismo modo que Kiš encontraba su familia literaria en Andrić, Crnjanski o Krleža, para esta generación de autores la obra de Kiš es el patrimonio emocional y literario. Tanto Hemon como Štiks, dos autores que viven en el extranjero, comentan que regalan los libros de Kiš para que la gente les pueda ubicar y pueda saber quiénes son (Hemon, 2011: 42). Al no encontrar mejor definición entre «escritor bosnio» o anacrónicamente «yugoslavo», optan por definirse como «herederos de Kiš». Siguiendo sus palabras sobre la responsabilidad de los escritores ante los campos de concentración en el

---

<sup>197</sup> «Así como en caso de Belgrado y de Viena de hoy en día, se nota a primera vista que son ciudades demasiado grandes y demasiado complicadas para Serbia y para Austria, que están hechas y están calibradas para países más grandes y más complejos, del mismo modo la obra de Kiš es demasiado grande para cualquier otra literatura *sureslava*. Ella pertenece a aquel espectro que ya no existe ni siquiera en las cátedras universitarias.»

siglo XX, Štiks afirma que la nueva prueba, en forma de matanzas, destrucciones y Srebrenica, está ante los autores contemporáneos. Una de las conclusiones más importantes de este encuentro gira alrededor de la imposibilidad de separación entre las acciones de un escritor y su obra: el escritor no puede escribir una cosa y vivir otra, la unión entre la ética y estética es inseparable y, según Štiks, «por muy talentoso que sea un escritor, si intenta de alguna manera coquetear con el nacionalismo o intenta justificar los hechos ocurridos durante los últimos quince años, su obra se vuelve inútil» (Štiks 2011: 48). La enorme complejidad de este problema yace precisamente en el legado ético que dejó un autor como Kiš, que a su vez podía por las mismas razones descartar muchos de sus modelos literarios (por ejemplo, Borges). Sin embargo, los nuevos lectores de Kiš leen y construyen un nuevo Kiš, un Kiš que no está presente exclusivamente ni en sus escritos ni en sus obras, sino en la recepción de estos autores. Su figura trasciende las definiciones de un mero referente literario o un mero referente ético para convertirse en la única patria que tienen los escritores.

Para ilustrar esta interpretación crítica de la obra de Kiš, mencionaremos por ejemplo los resultados de un estudio que llevó a cabo Nenad Veličković, quien usaba un procesador de textos para calcular la cantidad de comparaciones en el *Jardín*. Al darse cuenta de que en esta obra abunda precisamente esta figura estilística, Veličković proporciona su teoría sobre el «compromiso de la comparación» en contraste con la imprecisión y la huida de la metáfora (Veličković 2011: 60). A pesar de que Kiš decía que «cuando estamos en metáfora estamos en literatura», Veličković afirma que la metáfora no sirve para la literatura comprometida: como huye de un juicio preciso, puede llevar a confusiones que no se pueden permitir en temas que exigen el compromiso directo. Por otro lado está la comparación que presenta «el alma de la literatura»: lo que diferencia al escritor del resto de las personas es su capacidad de ver las analogías donde nadie más las ve. Además la comparación es la labor del escritor que tiene en cuenta al receptor e intenta acercar su visión al lector. La comparación une la claridad y el disfrute y, según Veličković, su referente más claro está en el *Jardín*: la ambigüedad es mortal para un escritor y Kiš, a través de sus comparaciones, «consiguió que el sintagma “un bello compromiso” no sea un oxímoron» (Veličković 2011: 63). Lo que dejan claro estos autores es que el compromiso de Kiš, el *homo politicus* de Kiš, no es un escritor que defiende una idea política concreta; es un autor que defiende los valores humanos básicos y por eso es posible que cada nueva generación actualice su obra con una visión crítica y reverencial al mismo tiempo. Hemon defiende que Kiš es uno de los pocos escritores de Europa de Este que consigue conciliar lo político y lo poético (Hemon 2011: 96), pero en

términos de resultados de su concepto Vladimir Aksentijević afirma que solo podemos hablar del «fracaso existencial de la política de Kiš» (Aksentijević 2011: 114):

Jer Kiš se politikom nije bavio.

Kao pisac, on je politiku promišljao.

Kao čovek, on ju je – trpeo.

Nikakvog izbora on u svemu tome i nije imao.

Zato se, nažalost, čini da najviše istine ima u tvrdnji da se politika neprestano i neumorno bavila – Kišom. Dok joj je on samo uzvraćao, koliko je god mogao, u toj neravnoj borbi koja je bila unapred izgubljena. I zato je tako teško, gotovo nemoguće, govoriti o njoj. (Aksentijević 2011: 111)<sup>198</sup>

Aparte de esta nueva generación de escritores, aparecen numerosos textos que encuentran sobre todo en la *Tumba* ilustraciones de diferentes postulados teóricos: desde el concepto de la ideología de Althusser y la (im)posibilidad del individuo de salirse de ella en el ejemplo del cuento «Una tumba para Boris Davidovich» y el concepto de la destrucción humana desde las teorías de Erich Fromm en el cuento del mismo libro «La navaja con la empuñadura de palo de rosa» (Vojinović Tmušić 2013) hasta las teorías del «inconsciente político» de Frederic Jameson aplicado en el caso de la *Tumba* (Tomić 2015). El enfoque ideológico y político de la obra de Kiš, y especialmente de la *Tumba*, sigue despertando enorme interés entre los investigadores y los críticos académicos. Esto se debe no solo a la capacidad de la obra de sostener este tipo de análisis, sino también al contexto en el que se escribió y desarrolló la obra de Kiš.

Por otro lado, el crítico que ha dedicado una buena parte de sus textos precisamente al análisis de la obra de Danilo Kiš desde un enfoque ideológico es, sin duda, Dragan Bošković. De este minucioso investigador de la obra de Kiš hemos hablado también en el apartado de los estudios de procedimientos narrativos. No obstante, mientras que en su primer estudio más extenso –*Islednik, svedok, priča (Instructor testigo historia, 2004)*– Bošković describe e interpreta la obra de Kiš centrándose en la *Tumba* y en el *Reloj*, desde un aspecto

---

<sup>198</sup> «Porque Kiš no se dedicaba a la política.

Como escritor, él la pensaba.

Como hombre, él la – aguantaba.

Ningún tipo de elección tenía en todo eso.

Por eso, lamentablemente, parece que la mayor verdad está en la afirmación de que incansable y perennemente la política se dedicaba – a Kiš. Mientras que él se defendía tan solo, lo más que pudo, en esa lucha injusta que estaba perdida de antemano. Y por eso es tan difícil, casi imposible, hablar de ella.»

hermenéutico del proceso de investigación en su segundo libro *Tekstualno (ne)svesno (Lo textual (in)consciente*, 2008) el objeto de su estudio y análisis se reduce solo a la *Tumba*. Aquí, a través de un análisis intertextual de la obra, intenta presentar los espacios ideológicos y el ambiente inconsciente de este libro en concreto: en este estudio el centro de análisis está en el intertexto. Empezando por la definición de lo *textual (in)consciente*, a través de interpretaciones minuciosas de las relaciones intertextuales de estos cuentos, el autor llega a conclusiones respecto a la poética y la ideología dominante de Danilo Kiš. Bošković encuentra las bases teóricas en los autores clásicos de la literatura postmoderna y así parte de las ideas de Frederic Jameson y Linda Hutcheon, y se basa en las críticas anti-éticas de Harold Bloom. Bajo el concepto de lo inconsciente textual, Bošković sobreentiende una transmisión trans-textual de los textos ajenos en el propio escrito de un autor. Este proceso puede tener lugar desde una palabra, un concepto, hasta pasajes enteros, ideas, préstamos, adaptaciones o estructuras sintácticas. Dado que la suposición es que la fuente de lo textual inconsciente se encuentra en la lectura y que de ahí la retórica de un texto depende de la lectura del escritor, Bošković concluye que la retórica, la visión ideológica que hay detrás, los personajes elegidos serían completamente diferentes si Kiš hubiera leído otros libros. El estudio de Bošković es a partir de ahí un libro sobre la lectura y su influencia en la escritura, sobre el diálogo de estos dos procesos y sobre su mutua influencia. Bošković se apoya muy lógicamente en el estudio de Dragan Jeremić, un texto que proporciona información esencial sobre la intertextualidad de la obra de Kiš, pero también va más allá: analiza la entrada de lo inconsciente, que viene de la experiencia y la lectura, en el texto escrito.

No obstante, el estudioso de los procedimientos narrativos no se detiene en su simple constatación, sino que al final de este estudio, apoyado en las teorías de Frederic Jameson de que la narración y la literatura son un acto socio-simbólico, Bošković proporciona la idea detrás de estas interpretaciones: la idea de que todo tiene que ver con la ideología de Danilo Kiš. Así, según Bošković, las posiciones ideológicas de Danilo Kiš salen necesariamente del compromiso y de la naturaleza de su prosa, pero también de la alegoría del misterio y de la metáfora de este conjunto de cuentos. La posición poético-ideológica de Kiš sobreentiende el camino histórico y el gran mecanismo de la historia: la conclusión de Bošković es que Kiš entiende la historia de una manera modernista como conjunto de acontecimientos y no como una construcción postmoderna y a partir de ahí escribe sobre la ola de los conocimientos históricos y no en las bases de la estructura de lo pseudo-histórico. Bošković ha anticipado las conclusiones de este libro, sobre el concepto ideológico en la obra de Danilo Kiš y sobre

la ideología del propio autor, en su artículo «Los espacios ideológicos de la Tumba». Así, define al autor como «paradigma ideológico» (2006: 133), ya que en el momento histórico en el que la historia, la filosofía, la psicología o la sociología pierden su jurisdicción ética, la *Tumba* la retoma implicando directamente a sus lectores. Bošković habla del «método pedagógico» (Bošković 2006: 144) del libro de Kiš, ya que el autor cuenta con sus lectores potenciales y les ofrece una salida de los engañosos discursos totalitarios invitándoles a que se unan a la historia de los perseguidos y no a la de los perseguidores. Así, el texto de Kiš no es un espacio inocente de transmisión de significados, sino que tiene la función de desenmascarar la intención del autor, los contextos sociales e históricos. Apoyado en la idea de que cualquier texto narrativo puede ser interpretado desde sus ambiciones políticas y puede ser reconocido como ideológico-simbólico, Bošković ve en la *Tumba* –y especialmente en la última frase del último cuento de este libro, «Una breve biografía de A.A. Darmolatov (1892-1968)»<sup>199</sup>– un referente ideológico, unas coordenadas éticas para el conjunto de los escritores, la opinión pública y los lectores (Bošković 2006: 133). En su texto dedicado a la aportación de Kiš a la ética literaria, Bošković presta especial precisión a este personaje y a la gran diferencia de acercamiento ideológico que proporciona Kiš en este caso. Aquí entra A.A. Darmolatov, que en sus iniciales guarda el recuerdo de Akaki Akákievich de *El capote* de Gógol: a diferencia del resto de los personajes Darmolatov es el único que se forma exclusivamente como antihéroe, pseudoescriptor, pseudohéroe, pseudohombre, pseudoanimal. En la figura de este personaje, Bošković ve el compromiso más claramente ideológico de Kiš y que su historia guarda referencia directa con el escritor Dobrica Ćosić, que como Darmolatov viaja en el «barco presidencial» y por eso pierde toda la integridad y el estatus moral que debería ser una de las prerrogativas de cualquier artista (Bošković 2007: 58).

Y, aunque no lo menciona explícitamente, es esta unión del juego subtextual y la polémica metanarrativa con los textos históricos en la *Tumba* lo que han reconocido los escritores de las nuevas generaciones como «su propia identidad» y la única perspectiva ideológica posible. La idea humanizada de la literatura de Kiš es una oportunidad para establecer una identidad literaria. Su papel simbólico se presenta como el último retiro de la humanidad (Bošković 2006: 147). Bošković resume la visión de la implicación ideológica de

---

<sup>199</sup> «Quedará en la literatura rusa como un fenómeno médico: el caso de Darmolatov entró en todos los libros de patología contemporáneos. Una fotografía de sus genitales, del mismo tamaño que la calabaza más grande de los *koljós*, sigue imprimiéndose en la literatura médica extranjera, cuando se menciona la elefantiasis (*elephantiasis nostras*), y como moraleja para los escritores: para escribir, no basta con tener huevos» (Tumba: 185).

la obra y la figura de Danilo Kiš en el siguiente párrafo de un texto que titula «La herencia de Danilo Kiš»:

Zahtevajući od poetike, politike, društva i pojedinca maksimalan napor humanosti, njegove knjige ostaju znak jedne estetske i etičke transparentnosti i jedne poetičke virtuosnosti. U epohi koja je tražila od književnika neshvatljiv angažman da usmerava društvenu i filozofsku svest, Kišov opus ostaje paradigmatičan. Kompleksnost i užasna moć transformacije njegove poetike, narcizam poetike i estetike, akomulirajuća moć njegovog diskursa, u kojem se okreću sve poetičke turbine književne tradicije, tradicije pisanja, mišljenja i čitanja, nedvosmisleno u svom jezgru čuva poslednje atome humaniteta. Zato je njegova književnost morala da „govori glasno“, isuviše glasno, ne bi li se kroz zidove totalitarnih represija i mišljenja čulo ono odsudno: ne ubij! Etikom obremenjena literatura Danila Kiša mogla je biti samo to što jeste – literarna etika, koja nije povlačila čitaocima, društvu, vremenu i koja se nije pitala da li je književnost u krizi, iako je i tada bila, nego je na krilima književne tradicije odletela dalje, preko dubinskih struktura dela (Bošković: 2011: 69).<sup>200</sup>

### **Conclusiones**

En un evento literario dedicado a la prosa contemporánea serbia, organizado en 2006, una de las mesas redondas tenía como tema principal: *Nuevas lecturas de Danilo Kiš*. Los críticos académicos y los investigadores de la obra del autor, un poco más de quince años después de su muerte, reconocieron la necesidad de la reinención de los enfoques críticos ante la obra de este autor contemporáneo. La sensación de los investigadores fue que la recepción de Kiš había estado saturada por los procedimientos que ya no daban los frutos esperados y que había que abrir un nuevo horizonte interpretativo e integrar los conocimientos y las conclusiones que ya pertenecían a la esfera de un mito, dentro de un significado hermenéuticamente vivo.

---

<sup>200</sup> «Exigiendo de la poética, la política, la sociedad y el individuo el máximo esfuerzo de la humanidad, sus libros permanecen como la señal de la transparencia estética y ética y como virtuosismo poético. En la época que exigía de los literarios un compromiso inconcebible para orientar la consciencia social y filosófica, el corpus de Kiš permanece paradigmático. La complejidad y el inmenso poder de la transformación de su poética, el narcisismo de la poética y de la estética, el poder acumulador de su discurso, en el que se rotan todas las turbinas poéticas de la tradición literaria, de la tradición de la escritura, pensamiento y lectura, sin duda ninguna, en su eje guarda los últimos átomos de la humanidad. Por eso su literatura tenía que «hablar en alto», demasiado alto, para que se pudiera escuchar, a través de las paredes de las represiones y las opiniones totalitarias, el grito crucial: ¡no matarás! La literatura impregnada de ética de Danilo Kiš podía ser solo lo que es –una ética literaria que no se sucumbía ante los lectores, la sociedad, la época y que no preguntaba si la literatura estaba en crisis, a pesar de que en aquel entonces también lo estaba, sino que en las alas de la tradición literaria voló más allá.»

Insistimos en que solo un poco más de quince años después de la muerte de este autor, los críticos constataron que la recepción del autor había llegado a tal punto de saturación que necesitaba ser completamente renovada y resucitada. Realmente son muy pocos los autores en la literatura serbia contemporánea que hayan despertado tal interés por parte del aparato crítico y todavía menos frecuentes son los autores cuya crítica realmente consiguió reinventarse del modo en que lo ha hecho la crítica de Kiš. Esta situación se debe, según Pantić (Pantić 2006:100), al hecho de que este autor hoy en día representa un mito no solo en la literatura serbia sino en toda la comunión inter-literaria de las regiones de la antigua Yugoslavia y, como todos los mitos, ha pasado por sus fases de negación y sospecha solo para fundamentar finalmente su valor. Y mientras Jerkov propone volver a los textos y dejar de lado tanto la auto-mitificación del propio autor como las cuestiones extra-literarias (Jerkov 2006: 110), Dragan Bošković, como hemos visto, insiste en una reinterpretación del conjunto de la obra de Kiš desde su posición en el paradigma ideológico (Bošković 2006: 133).

Independientemente del hecho de que la crítica nunca se pondrá de acuerdo, y tampoco debería hacerlo, sobre la manera idónea del acercamiento interpretativo de la obra de Kiš, es precisamente este constante proceso polémico lo que la mantiene viva: de cierta manera podríamos llegar a concluir que el éxito de la obra de Danilo Kiš se debe tanto a los textos que más ferozmente pelean con ella como gracias a los estudios, cada vez más innovadores, que la enriquecen y mantienen dialécticamente viva. Es por esto por lo que más que nunca debemos entender cada momento histórico trabajado no como un tiempo con características claras y definidas, sino como un nudo donde se entrecruzaron multitud de elementos. Del mismo la semiosfera que forma lo que hoy vemos como «la recepción de la obra de Danilo Kiš» no se basa en una crítica que se impone o no sobre otra, en una mirada más importante o en una conclusión definitiva, sino que se basa en grandes y polémicos nudos institucionales.

En esta línea, en 2015, con el fin de conmemorar de ochenta años de nacimiento de Danilo Kiš, Milivoje Pavlović, profesor y crítico, dedica una obra de *collage* textual a la vida y obra del autor *Venac od trnja za Danila Kiša* (*Corona de espinas para Danilo Kiš*, 2015). En un libro de 600 páginas, se ofrecen textos poéticos, fotografías, partes de las entrevistas al escritor y un curioso planteamiento de encuesta. Al parecer, al autor le pareció oportuno hacer una lista de preguntas generales y enviárselas a los estudiosos de la obra de Kiš para poder proporcionar un tipo de intersección de las opiniones y evaluaciones sobre Kiš y su obra hoy en día: dar explicitud a los nudos que formarían la semiosfera. Aparte de las

preguntas generales y las respuestas de los participantes en forma de estudios y cartas más heterogéneas, esta encuesta –por la falta de un criterio concreto científico– de ninguna forma ha podido proporcionar conclusiones prometidas. La elección de los participantes, autores que de cierta manera repitieron sus visiones expuestas en otros estudios, tampoco aporta mucha novedad en comparación con lo que se podía leer antes de este libro. Se trata de reminiscencias personales, anécdotas de todas estas personas que han compartido una parte de su experiencia vital con Danilo Kiš y que de ahí proporcionan testimonios interesantes, pero sin especial interés analítico. Sin ser este libro una gran aportación a los estudios de la recepción o de la obra de Kiš, es un ejemplo ilustrativo de cómo se usa hoy en día el material llamado Kiš: de los nudos que forman su semiosfera. Todo esto se vuelve todavía más interesante, desde el punto de vista de la recepción, si tomamos en cuenta que Milivoje Pavlović fue Ministro de Cultura e Información en el gobierno de Slobodan Milošević entre los notorios años 1991 y 1994. En el hecho de que un ex-ministro de Milošević homenajee a un escritor como Danilo Kiš, el crítico Saša Ilić ve el colmo de la perversión del legado del escritor (Ilić 2014) y esta sensación se multiplica cuando tomamos en cuenta que la promoción del libro tenía lugar en *Andrićgrad*, un pueblo construido por Emir Kusturica (que hoy en día tiene fama de nacionalista serbio de primera línea) y que contaba con uno de los *kišologos* más importantes: Jovan Delić (Aleksić 2016).

Como contraposición de la obra de Pavlović está la biografía crítica más completa de Danilo Kiš: *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš*, escrita por un investigador y autor británico, Marc Thompson. Estas dos obras, que además salieron con el mismo motivo de la conmemoración de la obra y vida de Danilo Kiš, presentan los dos polos de la recepción crítica que desde el primer momento ha intentado apropiarse del legado de Kiš. «¿De quién es Kiš y quién tiene derecho definirse como su lector y seguidor?» es la pregunta que sigue teniendo las respuestas más diversas. Una de estas respuestas es, sin duda, el excelente estudio de la vida y obra de Danilo Kiš, una lectura recomendada para cualquiera que se lance al estudio de este tema, pero aún así no está desprovista de las generalizaciones a las que tienden los investigadores extranjeros. Así, las conclusiones sobre un reconocimiento marginalizado del autor en su país durante la vida de Kiš o su marginalización dentro del marco de la literatura judía en el extranjero, hay que tomarlas con cierta distancia crítica. Aún así, este estudio, que además fue ganador del premio *Laura Shannon* de estudios contemporáneos europeos, presenta una obra crítica sumamente valiosa, especialmente



debido al hecho de que escrita en inglés mantiene como centro la promoción del legado de un escritor como Kiš fuera de su territorio natal.

Sobre la obra de Danilo Kiš existen cientos de referencias bibliográficas en las que los críticos académicos, los periodistas, los teóricos y los historiadores de la literatura han estado intentando interpretar la obra de este autor desde las más diversas perspectivas. Durante un largo periodo de tiempo, que todavía sigue, los estudiosos de la literatura yugoslava/serbia han estado atacando, defendiendo y describiendo *Una tumba para Boris Davidovich*, el libro de cuentos que provocó más disputas, malentendidos, confusiones y controversias que cualquier otra obra en la literatura contemporánea serbia. Al mismo tiempo, este libro se ha convertido en objeto de estudio de la crítica ideológica tanto del corpus como de la figura de Danilo Kiš. La crítica literaria no solo analiza este texto, sino que por su naturaleza se dedica a investigar las razones y los contextos en el que apareció, el contexto dentro del cual estos libros habían sido posicionados, como las consecuencias e influencias a largo plazo que esta obra había provocado. Y, a pesar de que disponemos de muchos datos y estudios históricos, los críticos, como hemos visto, todavía no se ponen de acuerdo del todo sobre las cuestiones básicas que rodean esta obra. Donde unos ven un acto de rebelión de primera línea, un acto crítico digno de alabanzas por su valentía y audacia, una predicción milagrosa, un modelo a seguir, otros ven una autocensura inteligente, una huida de los «temas calientes» políticos de la época bajo la excusa de una disidencia fingida. Y, aunque como hemos visto ya el mero número de escritos loables que se publican cada año y con cada aniversario relacionado con Kiš, podemos ver por qué persiste a día de hoy un grupo de autores que consideran que es imposible acercarse críticamente a Kiš sin que se lance encima todo el peso del aparato crítico académico dominante serbio.

Las palabras de Kiš: «prefiero ser un escritor problemático» resuenan sin respuesta; quizás porque tiene demasiados «defensores» y pocos «detractores» dignos. Además ¿quién de ellos tiene razón? O, mejor dicho, ¿es importante quién de ellos tiene razón? Para este estudio, no. No, porque no buscamos la verdad en los escritos sobre Kiš, buscamos el reflejo de una sociedad literaria, pero también política, de una historia reciente que ha dejado confundido a todo un país, un ex-país, y buscamos saber qué es lo que tiene que decir la manera en la que leemos a Kiš sobre nosotros como sociedad, como literatura, como un hecho cultural, como un nudo cultural. Y mientras la *Tumba* mantiene su capacidad de revolver pasiones, muchas veces no literarias, el *Reloj* sigue siendo la incógnita, el

rompecabezas, la prueba de la crítica y el análisis literario de los académicos en Serbia. La *Enciclopedia* es quizás el libro que en esta tercera etapa de la recepción ha recibido, más que cualquier otra obra, un acercamiento poético y lírico, mientras el papel de la obra que inicia la ruptura y el gran cambio se le sigue otorgando al *Jardín*.

En cuanto a su fama de autor marginado, cabe mencionar las palabras del crítico bosnio Rašid Durić (2009), quien considera paradigmático el hecho de que la obra de Danilo Kiš no fuera incluida en los programas escolares entre los setenta y los noventa, periodo en el cual Kiš habría sido más conocido en Europa Occidental que en Yugoslavia. Según Durić, en el periodo indicado en el espacio cultural literario yugoslavo, Kiš fue leído solo por unos pocos dedicados a la tarea literaria. Además sostiene que la razón de la «recepción lectora limitada» se debía al carácter enciclopédico de su literatura, a la exigencia mental de sus textos y al carácter escéptico, a la sensación de resignación que conlleva la prosa de Kiš. Además añade:

Sa savremene vremenske distance jednako je bitan razlog marginalnoj čitateljskoj poziciji Kiševa djela sve do početka devedesetih u činjenici da je upravo Kiševo djelo otkrilo evropskoj književnoj pozornici jugoslavenski socijalistički totalitarizam. Kiš je naime prvi književno obradio „jugoslavenski gulag“. A to je decenijama bio jugoslavenski politički i književni tabu (Durić 2009).<sup>201</sup>

A pesar de ser uno de los pocos textos que hace referencia directa al tema de la recepción su territorio natal, este tipo de observaciones ha sido uno de los impulsos principales del presente estudio. Por una parte, fomenta una imagen de la figura marginada del autor que, como hemos podido ver, está muy lejos de la realidad. Decir que la obra de Kiš entre los años setenta y noventa fue objeto de lectura de unos cuantos estudiosos literarios es, al menos, una conclusión poco justificable. Tengamos en cuenta que en este periodo Kiš escribió el *Reloj* (que, además de proporcionarle un prestigio literario sin precedentes dentro del aparato crítico yugoslavo, terminó con la otorgación de uno de los premios literarios más importante de la época siendo además su ganador más joven), la *Tumba* (que, a pesar de provocar la gran polémica, fue uno de los libros más editados y más leídos en la época: solo en el periodo entre 1976 y 1989 fue reeditado ocho veces entre Belgrado y Zagreb) y la *Enciclopedia* (que finalmente entró a principios de los noventa en el programa escolar como literatura

---

<sup>201</sup> «Desde la distancia temporal contemporánea es igualmente importante que la causa de una posición lectora marginal hasta los comienzos de los años noventa estuviera en el hecho de que la obra de Kiš descubrió a la escena literaria europea el totalitarismo yugoslavo socialista. Así, Kiš fue el primero en elaborar literariamente «el gulag yugoslavo». Y esto ha sido durante décadas un tabú literario y político yugoslavo».

obligatoria de las escuelas secundarias). Por consiguiente, las palabras de Durić se sostienen sobre unas bases muy frágiles. Afirmar, por otro lado, que Kiš fue uno de los primeros escritores que descubrió el «totalitarismo yugoslavo socialista» y el primero en elaborar literariamente el «gulag yugoslavo» es, como hemos podido ver en este estudio, una sobreinterpretación poco pertinente. Sin embargo, las palabras de Durić representan una opinión paradigmática de una parte de los estudiosos de la obra de Kiš, quienes optan por definir al autor como un personaje literariamente marginado. Esto se pueda deber a la eterna necesidad romántica de definir al autor como ser conflictivo, como si así su obra ganara más autenticidad. A partir de esta premisa, esperamos haber desmistificado unas opiniones petrificadas que traspasaron las fronteras nacionales. Por mencionar otro ejemplo de la repercusión de este mito, señalaremos la reseña de *Anatomía*, escrita por Jorge Carrión para la *Revista Balcanes* que sostiene que:

Ese es el único problema de *Lección de anatomía*: puedo entender su sufrimiento y su frustración, similares a los que experimentó Paul Celan con el caso Goll (también acusado de plagio; también sobre la compleja intertextualidad), pero a los lectores internacionales que sí valoramos su obra excepcional el hecho de que sus lectores locales fueran incapaces de entender su proyecto, y que rebajaran su alcance mediante ardides de bajísimo nivel intelectual, no nos afecta (Carrión 2014).

A pesar de que las palabras de Carrión no dejan de tener sentido argumentativo, hemos podido ver que incluso en la polémica creada sobre la *Tumba*, Kiš contaba con más defensores que detractores. Con esto, como esperamos dejar claro, no intentamos disminuir las repercusiones negativas de la mencionada discusión, que causó serios replanteamientos literarios en la realidad cultural yugoslava y serbia, sino señalar la complejidad de la semiosfera de la recepción creada alrededor del caso Kiš.

Como ya hemos constatado, dedicarse al análisis de la obra de Kiš tiene sus peligros: es fácil posicionarse como seguidor o crítico cayendo en las generalizaciones y siguiendo los numerosos escritos de este tema. Gracias a su polisemia, las múltiples direcciones de sus textos y todos los puntos de indeterminación, la prosa de Danilo Kiš en esta tercera fase de su recepción está sujeta a acercamientos más diversos que van desde la absoluta negación de cualquier valor hasta la idealización y la mitificación, desde lo exclusivamente literario hasta lo sociológico, lo ideológico, lo feminista o lo político. Parece que la primera década del siglo XXI ha sido marcada por una renovación sistemática de la investigación de su obra, que de maneras muy diferentes siguen rotando alrededor de la *Tumba*. Este libro, pero también el

conjunto de la obra de Kiš, ha recibido una atención de lo más diversa: la completa negación de su valor literario y la descalificación de su importancia ideológica; la apropiación por parte de las tendencias políticas más opuestas a lo que podríamos llamar la opción de Kiš y algunos estudios y homenajes que mantienen viva la llama del espíritu del lector de Kiš. Los estudios de Dragan Bošković, la mirada crítica de Tatjana Rosić, la ubicación dentro de un nuevo paradigma postmoderno por parte de Vladiv-Glover, el intento de búsqueda de las raíces de la poética de Kiš en los referentes literarios serbios y los homenajes de las nuevas generaciones de escritores muestran que la obra de Danilo Kiš no solo persiste en el tiempo y el espacio, sino que cada vez nos analiza desde las maneras más diversas. A pesar de que la pregunta «¿qué diría Kiš hoy en día?» irrita a gran número de críticos y seguidores de Kiš, parece, sin embargo, trascender la mera necesidad de un orientador político o ideológico para convertirse en la voz de la consciencia de cada autor ante cualquier problema existencial. Así, la pregunta en sí se convierte en un hecho más importante que la propia respuesta: la sospecha que mantiene vivo el espíritu crítico.



## **CONCLUSIONES**



La memoria de un poeta no se honra solo con incienso,  
sino con el alegre trabajo de destrucción  
(Viktor Shklovski)

## 10. CONCLUSIONES

Este trabajo ha representado en el fondo no solo una reivindicación de la figura de Danilo Kiš en el mundo académico español, sino también la constatación de un profundo e imprescindible debate sobre teoría, historia y crítica literarias.

La historia de la literatura serbia –yugoslava, centroeuropea, universal– necesita de acercamientos complejos, difíciles, incómodos que, pese a estos adjetivos, muestren la vinculación entre realidad social, política, estética y, a menudo, incluso, personal de los autores, los críticos y los lectores. Ninguna historia ni teoría de la literatura están jamás completas, como hemos visto, y ser conscientes de este hecho y de su complejidad aumenta nuestro capital cultural.

Al principio de este estudio nos planteamos conocer la recepción de Danilo Kiš y creemos haber demostrado que hablar de recepción es hablar de una amplia, inabarcable y rica semiosfera. Esa semiosfera influye a través de sus fronteras –textos del pasado, del presente, programaciones escolares, asignaturas universitarias, congresos, trabajos académicos...–, cada vez que abrimos el *Reloj* e intentamos zambullirnos en sus abismos, laberintos y enciclopedias, pidiendo permiso a Borges por nuestro pequeño plagio.

Hemos realizado un vuelo a gran altura sobre infinidad de miradas, textos, entrevistas y demás formas de representación de lo que cada individuo ha sentido al leer y reflexionar sobre cada uno de los relatos de Kiš. Sabemos, como indicábamos en la introducción, que la verdadera recepción de su obra permanecerá oculta en cada lectura personal, pero esperamos habernos acercado a través de las fronteras de estas complicadas semiosferas y de estos nudos culturales para entender quién es hoy Danilo Kiš y cuál es su obra.

Para ello, hemos visto que la convulsa historia política del pueblo yugoslavo –y particularmente el serbio– ha sido un texto más, que se escribía paralelamente al *Jardín* o a la *Tumba*. Por consiguiente, nos parece muy difícil entender el proceso de recepción sin los procesos históricos que lo acompañaban o incluso que lo precedían. Las *Penas*, la



*Enciclopedia*, la *Buhardilla* eran paráfrasis de los campos de concentración, de los éxitos económicos de una época e incluso de las invasiones turcas del pasado. Al mismo tiempo, si leemos la historia de Serbia, la podemos considerar semióticamente paráfrasis de los libros no solo de Kiš, sino de Andrić, de Pekić, de Pavić... En este sentido, hemos ido comentando los diferentes nudos institucionales al mismo tiempo que explicábamos los nudos temporales. En este cruce, en este nudo cultural en forma de preguntas y respuestas se tejían como el tapiz de Penélope y se destejían a la mañana, al mes, al libro siguiente en un infinito y borgiano camino de autoconocimiento del mundo histórico y literario serbio. Debemos reconocer que cada vez que optábamos por leer solo el término «serbio» o el término «yugoslavo», Kiš nos regañaba y nos hacía dudar del mismo concepto de nación literaria.

No obstante, hemos realizado un breve recorrido por la historia de Yugoslavia y, particularmente, de Serbia para entender los nudos culturales que configuran dicha semiosfera. Hemos conocido la fuerte necesidad de la creación de la identidad de un pueblo que estuvo gobernado durante medio siglo por los otomanos. Además, hemos registrado la particular influencia que la Segunda Guerra Mundial tuvo en el territorio, con la consiguiente influencia en la manera de entender y vivir el nacionalismo en los diferentes países de los Balcanes. Nos encontramos ante una serie de pueblos que han mantenido su identidad desde el arte y la literatura frente al ahogamiento político y económico a que fue sometido durante siglos y que puede conocerse también en esa obra maestra de Ivo Andrić, reconocido con un premio Nobel: *Un puente sobre el Drina*. Con solo leer esta novela se puede comprender la importancia de la historia en nuestra literatura y de la literatura en nuestra historia pasada y reciente, pero también la particular manera de la elaboración de este tema por parte de algunos de nuestros genios literarios.

Los sucesivos nudos institucionales a lo largo del siglo XX han sufrido o disfrutado de las ideologías y los hechos históricos que han llevado a los diferentes países a las complicadas situaciones que aún hoy continúan sobrellevando, incluso con una terrible guerra civil a finales del mismísimo siglo XX.

Toda la polémica histórica, más la influencia de los escritores anteriores –a su vez comprometidos de un modo u otro con tradiciones vinculadas a identidades populares–, forman parte inseparable de la obra de Danilo Kiš y, por supuesto, de su recepción. Como hemos visto, muchas de las lecturas y de los posicionamientos vinieron marcados por la manera en que tal o cual autor, tal o cual obra, reflejaban estos hechos históricos y la propia

identidad del pueblo serbio. El caso del importante *Diccionario Jázaro*, de Pavić, varias veces citado en este trabajo, es solo uno entre muchos. Así, los nudos temporales señalados han marcado no solo lo ideológico contextual, sino también la evolución en el concepto de literatura de la sociedad.

En definitiva, no puede entenderse el proceso de recepción de la obra de Danilo Kiš sin conocer, al menos someramente, la historia de Yugoslavia y de Serbia, y las diferentes generaciones literarias que han formado parte de ella.

Esperamos que los lectores españoles se hayan visto guiados por el recorrido histórico y literario, pese a que por la propia naturaleza de este estudio hayan debido limitarse a la extensión presentada, al menos para seguir las polémicas y el fondo de muchos de los estudios citados. Y esperamos, por supuesto, que también hayan servido para incentivar su interés hacia una literatura y una historia bastante desconocida por lo general entre los lectores españoles.

Respecto a la metodología, consideramos que ha sido la más apropiada para la mirada científica de un proceso con tantos actores, tantas ideologías y tantas implicaciones estéticas.

El concepto de semiosfera nos ha servido para identificar en cada ocasión un conjunto de relaciones significativas que eran tomadas ya como una entidad propia por un conjunto de lectores o de escritores. En este sentido, Danilo Kiš ya no era un autor –ni siquiera un autor liminar, como hemos visto proponer a Umberto Eco–, sino una red semiótica que ejerce influencia desde todo lo que la ha formado. También nos hace comprender la recepción en su conjunto o a través de diferentes etapas como aquello a lo que se remite automáticamente haciendo referencia a toda su complejidad.

Por otra parte, el concepto lotmaniano de frontera ha permitido asumir los textos no como subjetividades absolutas ni como conclusiones cerradas e indiscutibles, sino como expresiones de las complejas semiosferas que son a su vez las generaciones literarias o los escritores concretos. A partir de ahí, de nuevo desde las teorías de Lotman, cada interpretación puede leerse como un choque entre fronteras que no pueden sino generar nuevos conceptos y visiones que, a su vez, terminan influyendo a las semiosferas que participan en ellas. Parafraseando a Vodička (1975b), nuestro teórico central de referencia, hemos intentado tratar la recepción en el sentido estricto del término. Es decir, se trataba de no posicionarnos respecto a un único factor de explicación del éxito o el fracaso de las obras

de Kiš entre los críticos, sino de centrarnos en la investigación de la larga vida de una gran parte del corpus del autor en la literatura serbia/yugoslava. Nuestro objetivo fue analizar la recepción que ha surgido de la relación activa de un público literario variado con un objeto literario heterogéneo. En este camino hemos intentado evitar priorizar cualquier opinión crítica como valor estético eterno e inmutable y no nos hemos dirigido por el camino de un supuesto conocimiento definitivo sobre la obra de Danilo Kiš.

Todo esto ha sido particularmente útil en la polémica relacionada con la *Tumba*, puesto que ha permitido entender cada postura y cada crítica como un complejo entramado semiótico que responde a cuestiones mucho más profundas que lo que ha parecido o incluso se ha querido analizar en un determinado momento.

Por otro lado, esto ha sido posible al entender diferentes momentos, diferentes formas estéticas o diferentes actores como participantes en nudos culturales. De este modo, se ha evitado la fuerza de viejos conceptos como el de «generación» o el de «canon», empleados solo cuando se ha pretendido remitir a una tradición concreta, que suelen implicar reduccionismos y jerarquías cuya representatividad a menudo es falaz. De este modo, el nudo temporal de la primera etapa no se ha considerado solo como «la exitosa aparición de las primeras obras de Danilo Kiš» ni como «el momento de transformación», sino como un nudo temporal durante el cual diferentes cuestiones culturales chocaban entre sí.

Del mismo modo, las formas propuestas por autores tan experimentales como Kiš, Kovač, Pekić, David, Selenić, Mihailović etcétera, frente a los procedimientos del realismo social no se han marcado tanto como dos grandes fuerzas sin fisuras, sino como influencias en un complejo nudo figurativo.

Por último, en lo que respecta a los nudos institucionales, los diferentes actores no se han tomado tampoco como grandes grupos de poder sin más, sino de nuevo como espacios donde las autoridades –escritores, periódicos, programaciones educativas...– generaban dialéctica.

Las teorías de Benjamin Harshaw –con toda la propuesta del marco referencial– han sido importantes para guiarnos por la complicada polémica de la *Tumba*, pero también para movernos con un criterio sólido por los nudos figurativos generados por la recepción a lo largo de la segunda y la tercera etapas en torno al «nudo borgiano», que nunca acaba de ser cortado por la espada de la recepción literaria.

En cuanto a la propia recepción, hemos visto que en la primera etapa, en dialéctica con la herencia de una semiosfera realista social, una serie de escritores retomaron el escenario estético del modernismo europeo dejando una profunda huella no solo en la literatura, sino también en la crítica literaria. Pese a las necesarias divergencias y a los debates, los nudos figurativo e institucional no fueron tan traumáticos como en otros países, seguramente por venir de una rica semiosfera vanguardista. El pueblo serbio se mostró muy maduro literariamente y respondió con una cada vez mayor aceptación de las nuevas formas y los escritores, asumiendo el nudo como lo que era –un debate constructivo– y no como una lucha por el canon. Por mucha herencia que el siglo XX serbio tuviera de las imposiciones del realismo social –tan vinculado con el comunismo, a través del propio gobierno y de los países vecinos–, sus raíces culturales –sin duda por una riquísima tradición de literatura popular, derivada de la propia historia de la región, sin ese tipo de restricciones– le permitieron un productivo desarrollo hacia un nuevo nudo figurativo con todo tipo de formas, géneros y contenidos de literatura no mimética.

En este proceso participó activamente nuestro escritor desde el primer momento. Las obras contempladas en este periodo son *Salmo*, *Buhardilla*, *Circo*, *Jardín* y *Reloj*. La recepción de este momento se centró sobre todo en cuatro aspectos: intelectualismo, lirismo, innovación y modernidad.

Hemos observado cómo, desde una primera recepción no especialmente mediática, pero sí positiva en términos generales, se pasó a un interés bastante generalizado que le lleva incluso a ganar el premio NIN. Debemos insistir en que fue uno de los autores más jóvenes entre los ganadores. Alrededor del autor se creó una semiosfera de receptores bastante fieles a su obra, que además respondían positivamente a sus incursiones en la poesía, el teatro y la televisión. Se recogían sus textos en antologías y es publicado en editoriales importantes.

Por otra parte, hemos encontrado que cierta recepción vincula al escritor con la semiosfera de la modernidad occidental, que en sí ya implica la generación de interpretaciones ideológicas de todo tipo.

Todo ello choca con las críticas del autor hacia lo que él asumía como una semiosfera de los expertos literarios de la época, a raíz de su formación en teoría de la literatura en la Universidad de Belgrado. Se creó entonces tanto un nudo institucional como uno figurativo que ya empezaban a contribuir a la creación de la semiosfera «Danilo Kiš», un mito

ideológico y estético, con la que chocamos hoy y por la que se continúan generando interpretaciones.

Hemos analizado cómo estos nudos respondían sobre todo a un choque entre concepciones de la literatura tanto como a una falta de entendimiento de las obras del escritor. Recordemos que durante este periodo se publicaron sobre todo textos periodísticos y en revistas culturales, con escaso análisis académico. El nudo creado entre unos críticos que disfrutaban las obras, pero supuestamente no las entendían, y un autor que se quejaba de una recepción injusta e inadecuada nos aporta un nudo interesante desde un punto de vista teórico. Desde luego, si bien la crítica no analizaba las obras como el escritor exigía y como más tarde sería analizada. Lo cierto es que proponía cambios drásticos en la tradición literaria y que los libros eran bien recibidos e incluso aplaudidos. El debate era técnico, analítico, no entre aceptación y rechazo.

No obstante, en muy poco tiempo comenzó a regularizarse la crítica estructuralista, que si bien introdujo más complicaciones al nudo figurativo, también aportó herramientas interpretativas más cercanas a las exigidas por Kiš.

En cuanto a las obras en sí, el *Salmo* fue casi ignorado desde el principio o, como poco, mucho menos trabajado que el resto de los libros. Por el contrario la *Buhardilla* despertó interés casi inmediatamente y ha sido considerado como el libro que escondía todas las futuras poéticas del autor.

Sin embargo, el especial interés desde el punto de vista de la recepción lo han recibido el *Jardín* y, especialmente, el *Reloj*, sin duda por lo atrevido de la propuesta de este último. La crítica estructuralista que hemos mencionado funcionó bien para la reivindicación del libro, así como fueron apareciendo unas primeras incursiones críticas en la experimentación formal. El gran protagonismo de los análisis temáticos durante esta primera etapa no funcionaban tan bien en una novela sin trama ni atmósferas definidas, por lo que habría que esperar a las siguientes etapas para encontrar estudios más enriquecedores sobre estas primeras novelas. Kiš, como era de esperar según su carácter, mostró su más profunda decepción por la recepción de sus primeras obras, a pesar de que algunos críticos habían aportado interpretaciones realmente enriquecedoras. Este choque entre el autor y el aparato crítico sería una constante durante toda su vida.

Los complicados y mediáticos nudos institucionales y figurativos de la segunda etapa se cerraron con algunas concreciones mucho menos complejas que las que quizás prometía tanta polémica: los planes de estudio para los centros de enseñanza secundaria introdujeron las obras de Danilo Kiš en sus programas y, por consiguiente, canonizaron su figura y su obra.

Antes de tal «victoria» institucional, la polémica había provocado un nudo temporal de los que suelen darse en muy contadas ocasiones en cualquier literatura europea. Toda la polémica fue en realidad, en una gran parte, un debate sobre teoría de la literatura que, como suele ocurrir en todo debate sobre teoría de la literatura, arrastraba consigo ideologías, historia e instituciones.

En el debate se posicionaron diversos grupos, apoyados a su vez por publicaciones y actos públicos, con un amplio seguimiento por parte de los medios de comunicación, no solo las típicas revistas especializadas en literatura. Publicar sobre esta polémica implicaba asegurar audiencia y ventas.

Se crearon polémicas en torno a la necesidad de compromiso literario, a la validez de la participación del autor en las interpretaciones de la obra, al alcance de la ficción literaria, al concepto de plagio, a la manera en que se estetiza la realidad, a la historia de Occidente y a la de Yugoslavia, al papel de la cultura yugoslava respecto a la del resto de Europa... Casi cualquier aspecto que el estudio de la literatura haya considerado importante salió a colación durante estos nudos temporal, institucional y figurativo. Generaciones posteriores de estudiantes de la Facultad de Filología de Belgrado nutrirán sus primeros conocimientos teórico-literarios precisamente desde la polémica de Kiš.

Sin embargo, lo personal no estuvo tampoco ausente, pues la amistad de escritores de renombre con Danilo Kiš influyó también en los posicionamientos, en las declaraciones y en los silencios. Todo formaba parte de la polémica y, por tanto, de la recepción.

¿Contribuyó esta polémica a la canonización de Kiš? Nos cuesta dar una respuesta clara, puesto que antes de la misma sus obras ya habían tenido una gran aceptación y, desde luego, no se habría creado tal revuelo con un autor menos reconocido. Por otra parte, no puede negarse la enorme repercusión y el impulso comercial que la polémica regaló a las editoriales que publicaban sus libros. Añadamos a esto que las obras de Kiš no son precisamente textos ligeros, lineales o faltos de exigencia de competencias lectoras. Quizás

esta canonización hable positivamente más de las instituciones académicas yugoslavas que del propio Kiš. Por continuar con nuestra metodología basada en nudos —es decir, si aceptamos la complejidad del debate sin posicionamientos absolutos—, recordemos que seguramente Jeremić y el resto de los críticos que rechazaron con tanta fuerza la obra de Kiš no estarían de acuerdo con esto último.

El debate se centró sobre todo en el uso de material ajeno, de modo literal, sin permiso y sin reconocimiento explícito, como recurso ficcional o incluso metaficcional, según se enfrente la exégesis de los textos.

Como esperamos haber demostrado, tampoco puede canonizarse a Kiš como gran responsable de un momento estético, como cabría pensar según una lectura demasiado simple de la polémica. Numerosos autores, de una o de otra o incluso de otra tendencia (y así hasta las peculiaridades propias de cada uno), influyeron en la relevancia de la polémica en torno a la *Tumba* y en el desarrollo de la experimentación narrativa serbia y en su influencia en el gran desarrollo de las críticas académica y periodística de la región.

Sin embargo, no hay duda de que la polémica incentivó las metodologías y las reflexiones acerca del concepto de literatura. Además propició unos documentos valiosísimos: las propias reflexiones de Danilo Kiš no solo sobre sus libros, sino sobre la literatura y su relación con la sociedad. Cuesta ver toda esta polémica cómo algo negativo a medio y largo plazo, a pesar de las siempre triste consecuencias personales que pudieran sufrir cada uno de los actores, tanto institucional como emocionalmente. Si bien mostraba cómo algunos de los críticos se limitaban a unas metodologías de escaso recorrido, que hoy incluso podrían parecer obsoletas, permitió valorar las diferentes maneras de enfrentar el estudio de una obra literaria.

Por otra parte, a partir de la *Tumba* y de la *Enciclopedia*, se redefinió el concepto de compromiso literario en Yugoslavia. Gracias a ello, se revisitaron las primeras obras de Kiš, especialmente la *Buhardilla* y se miraron bajo nuevos ojos críticos, así como se buscaron en ellas raíces de las propuestas literarias posteriores.

Por otra parte, debe recordarse la introducción histórica de nuestro trabajo, en la que insistimos una y otra vez: nos encontramos con un país que tras siglos de opresión se refugió en la cultura y que durante este nudo temporal se debatía entre el recuerdo de los conflictos internos durante la Segunda Guerra Mundial, el comunismo pro-anti-estalinista de Tito, los

nacionalismos y las nuevas perspectivas de hermandad centroeuropea. Estas cuestiones no son baladís en el proceso de recepción, como hemos podido ir descubriendo. Todo ello se encuentra implícita o explícitamente, en la *Anatomía* de Kiš, un texto metaficcional, metahistórico, metateórico que enriquece –porque problematiza y porque dialoga– los nudos institucionales y figurativos. No puede leerse esta segunda etapa sin *Anatomía*, se esté a favor o se esté en contra de su contenido.

Para resumir esta segunda etapa, hemos sugerido que se piense en un pluralismo crítico o nudo institucional. Este nudo no solo enriquece las interpretaciones de la obra de Kiš durante los años ochenta por fundir teoría, historia y crítica literarias, sino que demuestra que la elección formal de Danilo Kiš para la *Tumba* exigía también esta polifonía lectora. Por eso, hoy, hablar de la *Tumba* exige hablar de la semiosfera Kiš y viceversa.

La tercera etapa se configura como no podía ser de otro modo, en nuestra opinión: por agotamiento. Durante la segunda todo había girado en torno a la *Tumba* y en torno al concepto de literatura, con las implicaciones ficcionales, autoriales y de compromiso correspondientes. Incluso una de sus obras más complejas y estéticamente más llamativas, *Enciclopedia*, se quedó en segundo plano por todo esto. Por otra parte, la teoría y la crítica literaria han propuesto nuevas miradas y marcado nuevos horizontes. Además Danilo Kiš, pese a los ataques y las dudas, había salido canonizado tras todo el proceso. Un juicio formal con abogados por medio había declarado inocente al autor literario que reproducía sin reconocimiento textos de otros autores como mecanismo estético. Toda una concepción de la literatura, de la autoría y del receptor había sido validada por una autoridad extra-literaria. Pese a que este no debería ser el mecanismo validador de un debate científico y estético, se cerraba así un nudo temporal.

La situación es hoy completamente distinta. Ya no se discute la legitimidad de realizar este tipo de apropiaciones literarias, sino la mejor manera de leer la obra de Danilo Kiš. El cambio no es insignificante.

Uno de los principales nudos institucionales de esta nueva manera de enfocar el fenómeno literario es el homenaje, tan frecuente en esta tercera etapa. A Kiš se le dedican actos oficiales desde todas las facetas culturales de la actualidad serbia. En este momento, gobierna Serbia un partido de tradición nacionalista, con un fondo ideológico que quizás no sea el más cercano a los planteamientos ideológicos de Danilo Kiš. Hoy cabe preguntarse la



distancia entre las obras literarias, las posturas ideológicas del autor y el objeto de homenaje de las instituciones: ¿al autor como creador? ¿Al autor como figura ideológica? ¿Al autor como figura mediática? ¿Su obra como construcción formal? ¿Su obra como realidad independiente de las opiniones ideológicas de su autor? ¿Es posible que exista la obra, especialmente la de Kiš, independientemente de sus posiciones ideológicas? Para acabar de enredar los nudos culturales, recordemos que el autor pidió que se le enterrara según el rito ortodoxo, que en Serbia se encuentra fuertemente vinculado con cuestiones nacionalistas. Este puede ser uno de los hechos que más ha confundido a los seguidores, incluso a los propios amigos del autor, y que permitió, de esto no cabe duda, apropiaciones y aceptaciones de la obra y de la figura de Kiš por parte de las tendencias más enfrentadas.

El homenaje implica a menudo una apropiación: Kiš es de quien le homenajea, aunque no sea solo suyo. El homenajeador se lo apropia, a menos que explícitamente le reconozca como un «enemigo», que especifique de qué manera asume las contradicciones de su homenaje y desvincule – si es capaz– estética de ideología.

En este sentido, quizás lo hayan entendido bien críticos ideológicos como Rosić. La mirada feminista advierte sobre la implícita agresividad del discurso de Kiš y, en realidad, de su generación de escritores varones<sup>202</sup>. Sus exigencias respecto a cómo deben ser leídos, su inflexibilidad ante miradas críticas complementarias, su necesidad de protagonismo mediático... Y la excelente acogida –sobre todo durante esta última etapa– de este tipo de actitudes del pasado expresan también las actitudes de unos años que ya no funcionan del mismo modo y de su influencia posterior. No obstante, cabe respetar el derecho del escritor a defenderse y a explicar su propia obra y a criticar a sus críticos. La semiosfera Kiš continúa creando nudos.

Por otra parte, estos casos de cuestionamiento representan lecturas aisladas. La polisemia de los temas y de las formas que propone Kiš supera cualquier reduccionismo centrado en el autor, por bien fundamentado que esté. Podemos (o no) criticar a Kiš, pero no podemos negar la desbordante cantidad de estudios críticos y de lectores que ha provocado.

---

<sup>202</sup> En una curiosa conversación personal con Mirjana Miočinović, cuando le comenté que mi entrada a la obra de Kiš había sido a través de la *Buhardilla*, se quedó gratamente sorprendida ya que, como dijo, este es un libro típicamente masculino.

Los libros de Kiš continúan siendo interesantes para las nuevas generaciones de críticos, formados en las tradicionales teorías literarias, pero también en nuevas metodologías. Celebramos la multitud de nuevos acercamientos que no solo se dedican a nuevos análisis formales, sino que bucean en las relaciones entre estos libros y la historia de la vieja Yugoslavia y la nueva Serbia.

Al fin y al cabo, nuestro objetivo principal era intentar dar respuesta a ciertas preguntas iniciales a través de la recepción crítica de la obra de Kiš. Como toda respuesta a preguntas tan complejas, tenemos soluciones parciales puesto que, como decía el propio autor, la función de toda literatura no es dar respuestas definitivas, sino levantar sospechas. Cada sospecha de este trabajo aporta una lectura más para el disfrute de su obra. Efectivamente, con cada nuevo enfoque la obra se ha concretizado de un nuevo modo y ha permitido —en términos de Jauss— la emancipación de los textos respecto del tiempo que vivieron y, con ello, los han actualizado para las nuevas generaciones.

En 2017 se estrenó una obra de teatro basada en la *Lección de anatomía*. En 2016 se fundó una revista digital que luce como nombre el de una novela de Danilo Kiš: *Hourglass* (*El reloj de arena*). Todos los años, los fieles seguidores del autor no dejan de organizar eventos para conmemorar el nacimiento de uno de los escritores que, quizás, más ha marcado los conceptos estéticos y éticos de varias generaciones de sus receptores. En ambos casos la complejidad de la recepción ha sido determinante.

El espíritu polémico que rodeó a la obra de Kiš en vida de este y aún después ha llevado sin duda a que se le considere un referente ético y literario. Kiš ha sido, a nuestro juicio, el gran representante de la relación entre la tarea del escritor (no solo durante el proceso de escritura) y su ética. Rastrear esta realidad nos ha obligado a recoger los testimonios en las diferentes etapas, así como a sintetizar el espíritu de la época e incluso del propio autor a través de sus poéticas. Nada ha sido fácil. El escritor del *Salmo 44* al mismo tiempo se parecía y era muy diferente del de *Enciclopedia de los muertos*. Por consiguiente, cabe estudiar la recepción tanto diacrónicamente —en cuanto que escritor y nación van cambiando con el paso de los años— como sincrónicamente, puesto que la semiosfera formada a través de los tiempos se lee hoy como un único horizonte de expectativas. Por todo ello ha resultado imposible formular las mismas preguntas y, mucho menos, dar las mismas respuestas en cada nudo temporal.

Hemos vivido a un escritor enormemente exitoso, aunque frustrado por la, a su juicio, equivocada o inadecuada recepción.

Hemos visto la polémica con todo el trauma y la enconada lucha de bandos a favor y en contra de conceptos literarios e ideológicos que poco parecían tener que ver con aquel primer autor.

Por muy crítico que fuera, con todos los profundos y difíciles cambios vividos por el país –Segunda Guerra Mundial, holocausto, comunismo, guerra civil, bombardeos y nacionalismos–, las frustraciones, los ataques y los éxitos han construido al canonizado Danilo Kiš que hoy se lee en las escuelas. Entre la sospecha que caracterizó su recepción, debemos preguntarnos si las polémicas, las defensas incondicionales, incluso las críticas desde la obsesión por lo mimético o por las teorías tradicionales acerca del autor han provocado su conversión en un clásico. Valga como ejemplo el hecho de que se podría realizar el estudio de la semiosfera actual de la recepción de Kiš sin haber leído uno solo de los artículos de la primera etapa, por cuanto que se tienen en consideración actualmente solo desde la construcción imaginaria que realizó el propio Kiš.

Por otra parte, ¿quién es Danilo Kiš hoy?

Más importante que responder a esta y a otras tantas preguntas que se formularon al principio de este trabajo parece ser en la actualidad responder a la pregunta de numerosos jóvenes –y no tan jóvenes– escritores, críticos, profesores, investigadores, periodistas y lectores: ¿qué pensaría y qué diría hoy Danilo Kiš? La necesidad de su figura paternal que guíe el debate ético –en el buen sentido cultural y en el discutible patriarcal– es fruto de las diferentes etapas por las que ha pasado su recepción.

Por consiguiente, ¿qué queda de sus reivindicaciones?

Serbia es un país marcado, atrapado por unas dinámicas muy similares a las que vivió Kiš. La Europa de Kiš vive en este momento una crisis existencial de la que no es partícipe la propia Serbia. Este hecho, ¿da la razón o se la quita al centroeuropeísmo de Kiš, que aspiraba a superar lo local, lo nacional, lo particular a favor de una utopía cultural? Ni esa Centroeuropa se encuentra en este momento a la altura de lo que se reclamaba ni Serbia (ya que Yugoslavia ni siquiera existe) consigue trascender más allá de sus fronteras.

Al menos, cabe pensar, como hemos visto en la tercera etapa, que se lee a Kiš desde muchos de los principios que él reivindicaba. En este sentido, la armonía entre recepción y poética del autor parece en muchos puntos alcanzada.

En cuanto a sus detractores, es cierto que han quedado casi como anécdotas con las cuales ilustrar el debate sobre el que se levanta la leyenda de Kiš. Aquellas teorías ya no se tienen en consideración para criticarle, al menos respecto a lo que la mayoría de la recepción actual se refiere. Sin embargo, no queremos dejar pasar la constatación de la legitimidad de muchas de las preguntas que propusieron, preguntas que deben unirse incluso hoy a la riqueza de puntos de vista desde los cuales acercarnos a las narraciones del autor.

Por otra parte, hemos visto aparecer nuevas voces críticas con argumentos diferentes que también dan testimonio de un nuevo momento histórico, ideológico y cultural. Pese a su marginalidad, defendemos aquí su importante papel de sospecha, papel que todo escritor debe siempre disfrutar para mantenerse en un extrañamiento fructífero a través de, al menos, cierto distanciamiento irónico.

Precisamente esta metodología basada en nudos (cruces de corrientes y polémica) y semiosferas (construcciones de sistemas significativos) nos ha permitido no tomar partido directo por ninguno de los actores. Hemos visto que la obra de Kiš dejaba suficientes puntos de indeterminación en unos momentos históricos como los ya señalados para favorecer e incluso sostener numerosas concretizaciones que partían de los correspondientes horizontes de expectativas. Si bien Kiš presentó un lector modelo que ha llegado a imponerse en la actualidad, cupieron otras lecturas que consideramos no solo válidas, sino enormemente enriquecedoras e incluso vitales para actualizar su obra y su figura.

Por otra parte, casi cabe la ironía trágica de que en el fondo la exigencia de Kiš de un lector modelo culto que trabajara con criterio todos sus referentes resulta hoy muy difícil. El problema no es tanto una deficiencia cultural del público de hoy como la diferencia de contextos referenciales entre las diferentes épocas. Kiš solo puede ser ya leído mediante una edición académica, lo cual quizás choca con lo que pretendía. Su lector modelo culto, ya difícil de encontrar en los setenta, es casi impensable en el siglo XXI, cuando tantas obras a las que hace referencia han desaparecido del panorama literario.

Por todo ello, consideramos que este estudio pone en práctica una aproximación metodológica útil a la recepción de Danilo Kiš que puede ser aprovechada para otros autores

o momentos histórico-literarios. La propuesta se ha basado en no centrar la atención en un solo factor, una sola teoría, un único hecho trascendental, sino plantear toda la recepción como una semiosfera –o incluso como un conjunto de semiosferas a modo de muñecas rusas– como paraguas receptor, formado a su vez por diferentes nudos culturales.

Por ejemplo, hemos visto cómo el nudo temporal que hemos denominado «primera etapa» dejó de producir significados, puesto ya no forma parte del proceso de recepción, de la semiosfera de la recepción. Ni se cuestionan ni se retoman los escritos de esa primera etapa y, en ese sentido, estos ya cumplieron su función en la creación de la semiosfera actual. Hoy en día, ese conjunto de textos ha dejado de ser significativo por sí mismos, es decir, ha dejado de ser una semiosfera.

Al fin y al cabo, nosotros mismos no hemos buscado tanto maneras de entender a Kiš como maneras de entender por qué hoy se lee a Kiš como se lee. No hemos buscado tampoco la interpretación ni la deconstrucción ni siquiera el análisis formal de la obra de Kiš. Hemos rastreado los motivos y el funcionamiento de los procesos actuales de recepción de su obra. Recordemos que en el proceso de recepción no importa tanto la realidad textual como la construcción de un relato. Hemos analizado dicho relato.

Queda relacionar los temores de Kiš con las situaciones actuales de Centroeuropa y de Serbia desde teorías más recientes. Las nuevas críticas –que pueden surgir de metodologías como el postcolonialismo o el feminismo –los estudios culturales en general– podrían arrojar nuevas luces sobre las relaciones entre las obras y las teorías de Kiš y cuestiones como el imperialismo cultural (que ahoga y eclipsa toda una rica historia de la literatura, obras, autores y teorías) o los nuevos nacionalismos. Son temas que el autor trabajó con lucidez y determinación, y que hoy resultan tan actuales o incluso más que entonces. No dejamos dejar de leer de nuevo a Kiš con cada noticia de periódico o con cada nueva corriente literaria que surge.

Queda clara, esperamos, la necesidad de comparar la evolución de la teoría, la historia y, en general, la literatura serbia con la española. Por supuesto, necesitamos una proyección de la obra de Kiš y de sus polémicas sobre el escenario literario español. Para ello, el estudio correspondiente sobre la recepción de la obra de Kiš en España supondría un inicio interesante y fructífero. Esperamos poder afrontarlo lo antes posible.

Respecto a la utilidad de acercarnos a Kiš desde la historia, las alabanzas, las críticas, las ideología, cabe pensar que recuperar tantas desviaciones respecto al lector modelo propuesto por él podría ser un obstáculo para su legado. No obstante, tal y como dice Shklovski y como esperamos haber trabajado este estudio, nada podría honrar más la memoria de la narrativa de Danilo Kiš que, por medio de la sospecha, disfrutar su alegre destrucción.

Para ilustrar finalmente los nudos institucionales que han llevado a una fructífera recepción de la obra de nuestro escritor, cabe retomar ilustrativamente las palabras de Goethe que parafrasea Jauss. El gran escritor alemán concluye que existen tres tipos de lector: el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro, intermedio, que enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando. Este es quien de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo (Jauss 1977: 78). La buena fortuna, o la desgracia, de la obra de Kiš yace en que los tres lectores formaron parte de la activa vida de su recepción: cada uno de ellos ha tenido un papel importante en el desglose anatómico de este trabajo.

Con esto en mente casi podríamos desdecir las palabras del propio Kiš sobre sus lectores: «Malo ih je i nalik su na mene» (HP: 215).<sup>203</sup> Ni son pocos, ni se parecen al autor.

---

<sup>203</sup> «Son pocos y se parecen a mí.»



## **BIBLIOGRAFÍA**





## 11. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Nota aclaratoria: en los dos primeros epígrafes de esta bibliografía indicamos las abreviaturas usadas en el estudio, marcadas en negrita antes de cada obra.

### 11.1. KIŠ, Danilo. Traducciones: prosa

- **Salmo** (1962): *Salmo 44*. Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Barcelona: El Acantilado, 2014.
- **Buhardilla** (1962): *La Buhardilla: poema satírico*. Traducción de Gani Jakupi, Madrid: Opera Prima, 2002.
- **Circo**: *Circo Familiar: Penas precoces, Jardín, ceniza, El reloj de arena*. Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado, 2007.
  - **Jardín** (1965): *Jardín, ceniza*. Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado, 2007, pp. 99-293.
  - **Penas** (1970): *Penas precoces: para niños y personas sensibles*. Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado, 2007, pp. 7-99.
  - **Reloj** (1972): *El reloj de arena*. Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado, 2007, pp. 293-576.
- **Tumba** (1976): *Una tumba para Boris Davidovich: siete capítulos de una misma historia*. Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado, 2010.
- **Anatomía** (1978): *Lección de anatomía*. Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Barcelona: El Acantilado, 2013.
- **Enciclopedia** (1983): *Enciclopedia de los muertos*. Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado, 2008.

### 11.2. KIŠ, Danilo: estudios

- **P. I:** *Po-etika*. Belgrado: Nolit, 1972.
- **P. II:** *Po-etika, knjiga druga*. Belgrado: Savez studenata Jugoslavije, 1974.
- **HP:** *Homo poeticus*. Zagreb: Globus, y Belgrado: Prosveta, 1983.
- **VAR.:** *Varia*. Edición de Mirjana Miočinović. Belgrado: Prosveta, 2007.
- **ALM.:** *Almacén. Skladište*. Edición de Mirjana Miočinović. Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1995.
- **VL:** *Vida, literatura. Život, literatura*. Edición de Mirjana Miočinović. Belgrado: Prosveta, 2007.
- **PAE:** *Poso amargo de la experiencia. Gorki talog iskustva*. Edición de Mirjana Miočinović. Belgrado: Beogradski grafičko-izdavački zavod, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga, 1990.
- **COR.:** *De la correspondencia. Iz prepiske*. Edición de Mirjana Miočinović. Vršac: Književna opština Vršac, 2005.

### 11.3. KIŠ, Danilo: primeras ediciones

- *Psalam 44. Mansarda* (1962). Belgrado: Kosmos.
- *Bašta, pepeo* (1965). Belgrado: Prosveta.
- *Rani jadi: za decu i osetljive* (1970). Belgrado: Nolit.
- *Peščanik* (1972). Belgrado: Prosveta.
- *Po-etika* (1972). Belgrado: Nolit, 1972.
- *Po-etika, knjiga druga* (1974). Belgrado: Savez studenata Jugoslavije.
- *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti* (1976). Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod; Zagreb: Liber.
- *Čas anatomije* (1978). Belgrado: Nolit.
- *Enciklopedija mrtvih* (1983). Zagreb: Globus; Belgrado: Prosveta.

- *Noć i magla* [*Noche y niebla: dramas y guiones de televisión*] (1983). Zagreb: Globus; Belgrado: Prosveta.
- *Homo poeticus* (1983). Zagreb: Globus; Belgrado: Prosveta.
- *Život, literatura* (1990). (ed.) Mirjana Miočinović. Sarajevo: Svjetlost.
- *Gorki talog iskustva* (1990). (ed.) Mirjana Miočinović. Belgrado: Beogradski grafičko-izdavački zavod.
- *Pesme i prepevi* [*Poemas y adaptaciones*] (1992). (ed.) Predrag Čudić. Belgrado: Prosveta.
- *Porodični cirkus: Rani jadi. Bašta, pepeo. Peščanik* (1993). Beograd: Srpska književna zadruha.
- *Lauta i ožiljci* (1994). (ed.) Mirjana Miočinović. Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- *Varia* (1995). (ed.) Mirjana Miočinović. Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- *Skladište* (1995). (ed.) Mirjana Miočinović. Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- *Pesme, Elektra* [*Poemas, Electra*] (1995). (ed.) Mirjana Miočinović. Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- *Iz prepiske* (2005). (ed.) Mirjana Miočinović. Vršac: Književna opština Vršac.
- *Poslednje pribežište zdravog razuma: izabrani eseji* [*El último refugio del sentido común: ensayos seleccionados*] (2012). (ed.) Gojko Božović. Belgrado: Arhipelag.

#### 11.4. KIŠ, Danilo: lista cronológica de aparición de obras en español

- *Una tumba para Boris Davidovich: siete capítulos de una misma historia* (1983). Traducción del servocroata por Pilar Gil Cánovas. Barcelona: Seix Barral.
  - Ídem. (2006). Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: Acantilado.
- *Jardín, ceniza* (1986). Traducción de la versión inglesa Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
  - Ídem (1986). [2ª edición].

- Ídem (2007). Traducción de Nevenka Vasiljević. En: *Circo Familiar*. Barcelona: El Acantilado, pp. 99-292.
- *Enciclopedia de los muertos* (1987). Traducción de Nevenka Vasiljević. Madrid: Alfaguara..
  - Ídem (2002). Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Aleph.
  - Ídem (2008). Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado.
- *El reloj de arena* (1988). Traducción de Nevenka Vasiljević. Madrid: Alfaguara.
  - Ídem (2002). Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Aleph.
  - Ídem (2007). Traducción de Nevenka Vasiljević. En: *Circo Familiar*. Barcelona: El Acantilado, pp. 293-575.
- *Penas precoces* (2000). Traducción de Dragana Bajic y M<sup>a</sup>. Ángeles Alonso Zarza. Barcelona: El Aleph.
  - Ídem (2007). Traducción de Nevenka Vasiljević. En: *Circo Familiar*. Barcelona: El Acantilado, pp. 8-98.
- *Laúd y cicatrices* (2001). Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Madrid: Metáfora.
  - Ídem (2009). Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Barcelona: El Acantilado.
  - Ídem (2014). Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Rosario: Diégesis.
- *La Buhardilla. Poema satírico* (2002). Traducción de Gani Jakupi. Madrid: Opera Prima, 2002.
- *Circo Familiar: Penas precoces. Jardín, ceniza. El reloj de arena.* (2007). Traducción de Nevenka Vasiljević. Barcelona: El Acantilado.

- *Lección de anatomía* (2013). Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Barcelona: El Acantilado.
- *Salmo 44* (2014). Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek. Barcelona: El Acantilado.

### 11.5. Bibliografía secundaria:

- AHMETAGIĆ, Jasmina (2007). *Dažd od živoga ugljevlja*. Belgrado: Draslar partner, 2007.
  - (2008). *Unutrašnja strana postmodernizma: Pogled na teoriju*. Belgrado: Draslar partner, 2008.
- ALEKSIĆ, M. (2016). «S Kišom i Andrićem kod Kusturice» en *Politika*, 3 de julio. Disponible en: <http://www.politika.rs/sr/clanak/358481/S-Kisom-i-Andricem-kod-Kusturice>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- ANDRES ROJO, José (2013). «Gángster o detective» en *Blogs El País*, 15 de noviembre.
- ANTONIJEVIĆ, Damnjan (1978). «Od polemike do po-etike i persiflaže» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 258-262.
- ARENDT, Hannah (1961). *Eichman in Jerusalem: A report on the Banality of Evil*. Nueva York: Penguin, 1963.
- ARSENIĆ, Vladimir (2011). «Mitomahija s predumišljajem: Danilo Kiš u ključu pseudo-feminističke razgradnje» en *Beton*, 113, 19 de julio. Disponible en: <http://www.elektrobeton.net/mikser/mitomahija-s-predumisljajem/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- ARSENIJEVIĆ, Vladimir (2011). [Participación en la discusión autorizada] «„Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike» en Miočionivić, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 33-141.

- ARSIĆ IVKOV, Miroslav (2003). *Krivična estetika*. Novi Sad: Aurora, 2003.
- BABIĆ, Sava (2005). «Slavno je za otadžbinu mreti: Danilo Kiš i Peter Esterhazi» en *Letopis Matice srpske*, 181:475:5, marzo, pp. 742-752.
- BANDIĆ, Miloš (1971). «Horizonti realizma» en *Letopis Matice Srpske*, vol. CXLVII: 3 (octubre), pp. 293-296.
- BARBEDETTE, Gilles (1989). «Danilo Kiš y la novela centroeuropea» en *Quimera*, 94. Traducción de M<sup>a</sup> Esperanza Solla Martínez, pp. 44-47.
- BARTHES (1973) *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
  - (1968) «La muerte del autor» en Araujo, Nara (2010). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Barcelona: Anthropos, pp. 337-345.
- BATAKOVIĆ, Dušan T. *Nova istorija srpskog naroda*. Belgrado: Naš Dom, 2010.
- BAZDULJ, Muharem (2011). [Participación en la discusión autorizada] «„Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike» en Miočionivić, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 85-141.
  - (2009). «Smrt, literatura» en *Vreme*, 15 de octubre, N° 980. Disponible en: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=891539>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- BEGANOVIĆ, Davor (2011). « Jugoslavenska varijanta staljinizma: Goli otok i Goli život » en Miočionivić, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 203-235
- BEČKOVIĆ, Matija (1989). «Siroče sveta Andreas Sam i neumrli pesnik Danilo Kiš» en *Intervju*, 219, 27 de octubre, pp. 30.
- BEČEJSKI, Mirjana (2012). «Istina vere i istina sumnje u pripoveci "Simon čudotvorac" Danila Kiša» en *Baština*, 32, pp. 97-112.

- (2013). «Poruka u boci i "Savršena pukotina": Peščanik Danila Kiša u kontekstu savremenih estetičkih i poetičkih proučavanja» en *Baština*, 34, pp. 93-114.
- DE BENITO, Luis Ángel (2015). «Descubre... La Quinta Sinfonía de Beethoven» en notas al programa de OCNE. 22 de marzo, pp. 2-7.
- BEREND, Ivan T (1996). *Central and Eastern Europe 1944-1933: Detour from the periphery to the periphery*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BHABHA, Homi (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- BLAŠKOVIĆ, Laslo (2011). [Participación en la discusión autorizada] «„Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike» en Miočionivić, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 33-64.
- BLOCH, Ernst (1975). «Jugoslavija je pobola zastavu na jarbol», entrevista en *Der Spiegel*, núm. 6-1975. Traductor anónimo. Disponible en: [https://praxis.memoryoftheworld.org/Ernst%20Bloch/„Jugoslavija%20je%20pobola%20zastavu%20na%20jarbol\\_%20\(prijevod\)%20\(366\)/„Jugoslavija%20je%20pobola%20zastavu%20na%20jarbol\\_%20-%20Ernst%20Bloch.pdf](https://praxis.memoryoftheworld.org/Ernst%20Bloch/„Jugoslavija%20je%20pobola%20zastavu%20na%20jarbol_%20(prijevod)%20(366)/„Jugoslavija%20je%20pobola%20zastavu%20na%20jarbol_%20-%20Ernst%20Bloch.pdf)
- BLOOM, Harold (1973). *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. Madrid: trota, 2009.
- BOŠKOVIĆ, Dragan (2004). *Islednik, Svedok, Priča: istražni postupci u "Peščaniku" i "Grobniči za Borisa Davidoviča" Danila Kiša*. Belgrado: Plato.
- (2006). «Ideološki prostori *Grobniče za Borisa Davidoviča* Danila Kiša» en Vukašinović, Veroljub (ed.). *Savremena srpska proza: Nova čitanja Danila Kiša*. Trstenik: Narodna biblioteka JEFIMIJA, pp. 133-148.
- (2007). «A. A. Darmolatov na predsedničkom brodu: Kišov prilog literarnoj etici» en Milić, Novica (ed.). *(Zlo)upotrebe istorije u srpskoj književnosti*. Kragujevac: Centar za naučna istraživanja SANU, pp. 53-64.



- (2008). *Tekstualno (Ne)Svesno Grobnice za Borisa Davidoviča*. Belgrado: Službeni glasnik.
- (2009). «Kišov Krleža: ideološka inkulturacija» en Bošković, Dragan (ed.) *Srpski jezik, književnost, umetnost: Južnoslovenske/evropske paradigme i srpska književnost. Knj. 2*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet; Skupština grada, pp. 325-334.
- (2011). «Zavet Danila Kiša» en Bošković, Dragan y Anđelković, Maja (ed.). *Društvene krize i (srpska) književnost i kultura*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, pp. 65-75.
- BRAJOVIĆ, Tihomir (1994). «Peščanik na Mansardi: geneza Kišovog romanesknog diskursa» en *Letopis Matice srpske*, vol. 170, 453: 4, april, pp. 509-519.
- BRATIĆ, Radoslav (1986). «Kišove kantate» en *Književnost*, 1-2, pp. 101-111.
- BULATOVIĆ, Miodrag (1978a). «Opet o Kišu: pismo književnika Miodraga Bulatovića» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, p. 249.
  - (1978b). «Dosta mi je tog kiča» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 250-257.
- CARRIÓN, Jorge (2014). «Lección intelectual» en *Revista Balcanes*, 14 de febrero.
- CREPULJAREVIĆ, Vesna D. (2013). «Tema jevrejstva kod Andrića i Kiša» en *Naš trag*, 20:1/2, pp. 33-50.
- ČALIĆ, Marie-Janine (2010). *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Belgrado: Clio, 2013.
- ČANAK, Tatjana (2005). «Napad na mit napisan ofrlje: razgovor sa urednikom knjige Vasom Pavkovićem i piscem Vuletom Žurić» en *Glas Javnosti*, 14 de marzo.
- ČOLOVIĆ, Ivan (2008). «Nečista krv» en Čolović, Ivan. *Vesti iz kulture*. Belgrado: Peščanik, pp. 20-24.

- ČOPIĆ, Branko (1977). «Više darovitih mlađih prozaista» en *Politika*, 23 de julio, p. 21.
- DAVID, Filip (2005). «Pamflet protiv Danila Kiša» en *Most*, 5 de marzo.
- DAVID, Filip, y KOVAČ, Mirko (2008). *Knjiga Pisama 1992 – 1995*. Zaporešić: Faktura.
- DAVIČO, Oskar (1977). «Do nesanice i iza nje» en *Okolo*, 10-20 de febrero.
- DEDIJER, Vladimir (1966). *Sarajevo 1914*. Belgrado: Prosveta, 1966.
- DELEUZE, Gilles (2002). «¿Cómo reconocer el estructuralismo?» en *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1954-1974)*. Valencia: Pre-textos, 2005, pp. 223-249.
- DELIĆ, Jovan (1992a). «Kiš i Laza Kostić» en *Letopis Matice Srpske*, vol. 168, 449, 5, marzo, pp. 865-870.
  - (1992b). «Poetika darivanja u romanu "Peščanik" Danila Kiša» en *Dometi*, XIX: 68-69 (primavera-verano), pp. 86-94
  - (1994a). «Danilo Kiš i Miloš Crnjanski» en *Zbornik Matice srpske za književnost i jezika*, vol. XLII: 1-3, pp. 151-167.
  - (1994b). «Citatnost proze Danila Kiša» en *Luča*, vol. 11: 1, pp. 14-29.
  - (1995a). *Književni pogledi Danila Kiša: ka poetici Kišove proze*. Belgrado: Prosveta, 1995.
  - (1995b). «Danilo Kiš prema Isidori Sekulić» en *Književnost*, vol. XLIX, C: 6-7, junio-julio, pp. 589-598.
  - (1997a). *Kroz prozu Danila Kiša: ka poetici Kišove proze II*. Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1997.
  - (1997b). «Odnos Danila Kiša prema Ivi Andriću» en *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XXV, pp. 81-105.

- (2006). «Uvodna riječ: Danilo Kiš kao povlašćena akademska tema» en Vukašinović, Veroljub (ed.) (2006) *Savremena srpska proza: Nova čitanja Danila Kiša*. Trstenik: Narodna biblioteka JEFIMIJA, pp. 69-95.
- DEMIĆ, Mirko (2005). «Metamorfoze čuda Danila Kiša» en *Gradina*, 8, pp. 307-314.
  - (2006). «Vladan Desnica kao literarni predak Danila Kiša» en Vukašinović, Veroljub (ed.) (2006) *Savremena srpska proza: Nova čitanja Danila Kiša*. Trstenik: Narodna biblioteka JEFIMIJA, pp. 201-205.
- DERETIĆ, Jovan (1983). *Istorija srpske književnosti*. Belgrado: Prosveta, 2002.
- DIMIĆ, Ljubodrag (1988). *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*. Belgrado: Rad, 1988.
- DURIĆ, Rašid (2009). «Image od facta skepse i iluzije Danila Kiša» en *Odjek*, primavera 2009.
- ĐERIĆ, Zoran (2000). *Anđeli Nostalgije: Poezija Danila Kiša i Vladimira Nabokova*. Banja Luka: Besjeda.
- ĐORĐEVIĆ, B. (2012). «Pola veka od objavljivanja prvih romana Danila Kiša» en *Večernje novosti*, 12 de septiembere. Disponible en:  
<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:396727-Pola-veka-od-objavljivanja-prvih-romana-Danila-Kiš-a>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
  - (2013). «Jovan Delić: Moje knjige su još nezavršene» en *Večernje novosti*, 1 de febrero. Disponible en:  
<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:417623-Jovan-Delic-Moje-knjige-su-jos-nezavrsene>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- ĐORĐIĆ, Stojan (2015). *Irealističko doba – Srpska književnost od 1990. do 2010*. Belgrado, Službeni glasnik, 2015.
  - (1976). «Sugestivnost uvećanja» en *Komunist*, 13 de septiembere.
- EAGLETON, Terry (1990). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2011.

- ECO, Umberto (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
  - (1992). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge U.P., 1995.
  - (1979). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987.
  - (1980). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1983.
- EGERIĆ, Miroslav (1965). «U znaku zrelosti» en *Polja*, vol. 11, 84-85, agosto-septiembre, p. 14.
- EKMEČIĆ, Milorad (1989). *Stvaranje Jugoslavije 1790 – 1918*. Belgrado: Prosveta, 1989.
- GALIĆ, Marko (1982). «O Kišu superlativno: laskava priznanja francuske kritike trećem prevedenom romanu Danila Kiša “Peščanik”») en *Vjesnik*, p. 5.
- GAMULIN, Ljuba (1976). «Dve knjige» en *Politika*, 31 de julio, p. 15.
- GANDOLFO, Pedro (2007). «Vivir en tiempos de Stalin» en *El Mercurio*, 29 de abril.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2011). *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana.
- GAVRILOVIĆ, Zoran (1965). «Sećanje i java» en *Politika*, 11 de julio, p. 9.
  - (1973). «Intelektualni lirizam Danila Kiša» en *Književna kritika* 2, pp. 89-94.
- GLEICHMANN, Gabi (1986). «Entre la política y la poética (declaraciones recogidas por Gabi Gleichmann)» en *Quimera*, 57. Traducción de Mario Vila, pp. 22-27.
  - (1989). «El álbum roto de la infancia: Entrevista con Danilo Kiš» en *Quimera*, 94. Traducción de Mihály Des, pp. 39-43.
- GLIŠIĆ, Slobodanka (1972). «Tragika jedinke i njene svesti» en *Književna reč* 11, 11 de febrero, p. 16.

- GOLUBOVIĆ, Dragoljub (1976a): «Ogrlica od tuđuh bisera» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 42-46.
  - (1976b). «Argumenti i pobude: Zasto ne mogu da polemišem sa Danilom Kišom» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 52-54.
  - (1978a). [Texto de la denuncia oficial en contra de Danilo Kiš de 24 de julio] en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 424-425.
  - (1978b). [Texto de la denuncia oficial en contra de Danilo Kiš de 18 de agosto] en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 429-435.
- GVOZDEN, Vladimir (2002): «"Srednjoevropsko" Danila Kiša između istorije i savremenosti: (Prilog čitanju i pisanju identiteta)» en *Krajina*, vol. I, 3, pp. 174-188.
  - (2006). «Činjenica, trauma i fikcija: ars memorativa u "Grobnici za Borisa Davidoviča" Danila Kiša» en Karanović, Zoja y Radulović, Selimir (ed.). *Žanrovi srpske književnosti*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Orpheus, pp. 426-441.
- HARSHAW, Benjamin (1984). «Ficcionalidad y campos de referencia» en Garrido Domínguez, Antonio (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838). *Lecciones de estética*. Volumen I. Barcelona: Península, 1989.
- HEMON, Aleksandar (2005). «Čiji je pisac Danilo Kiš?» en *Sarajevske sveske*. 8-9, pp. 9-11.
  - (2011). [Participación en la discusión autorizada] «„Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike» en Miočionović, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 33-141.

- ILIĆ, Saša (2005). «Carski rez: Antisemitizam i savremena srpska književna scena» en *El Mundo Sefarad*, marzo. Disponible en: <http://elmundosefarad.wikidot.com/carski-rez-antisemitizam-i-savremena-srpska-knjizevna-scena>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
  - (2012). «U ime oca i sinova» en *Peščanik*, 21 de agosto. Disponible en: <http://pescanik.net/u-ime-oca-i-sinova/7/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
  - (2014). «Venac od cveća za Miću Jovanovića» en *Peščanik*, 15 de julio. Disponible en: <http://pescanik.net/venac-od-cveca-za-micu-jovanovica/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- ISER, Wolfgang (1975a). «El proceso de Lectura» en Warning, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 149-164.
  - (1975b). «La estructura apelativa de los textos» en Warning, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 133-148.
  - (1975c). «Réplicas» en Warning, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 197-208.
- IVANOVIĆ, Radomir V. (2015). «Estetička, poetička i kritička opredeljenja Danila Kiša» en *Letopis Matice Srpske* (2015), 191, vol. 496, noviembre, pp. 578-597.
- JACOBSEN, Per (2005). «Danilo Kiš u Danskoj» en Palavestra, Predrag (ed.) (2005) *Spomenica Danila Kiša*. Belgrado, SANU: ediciones especiales, libro 57, pp. 357-367.
- JAUSS, Hans Robert (1967). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
  - (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1992.
- JEREMIĆ, Dragan M. (1981). *Narcis bez lica*. Belgrado: Nolit.

- (1976). «Niski udarci tuđom rukom» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 100-109.
- (1977a). «Rad je merilo vrednosti» en en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 146-147.
- (1977b). «Do neistine i iza nje: u povodu intervjuja Oskara Daviča u 128. broju "Oka"» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 150.
- (1977c). «Iznuđena reč o originalnom i neoriginalnom» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 155-161.
- (1977d). «Književnost i dogma, o transsupstancijaciji» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 168-176.
- (1978a). «Za književno stvaralaštvo ili kompilaciju?» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 291-295.
- (1978b). «Za književnu kritiku ili denuncijaciju?» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 300-304.
- JEREMIĆ, Ljubiša (1976). *Proza novog stila*. Belgrado: Prosveta.
  - (1972). «Roman kao metodologija romana: o "Peščaniku", novoj knjizi Danila Kiša» en *Borba*, 30 de diciembre, p. 12.
- JERGOVIĆ, Miljenko (2014). «Mrtve oči Sonje Štajner» en *Miljenko Jergović*, 31 de mayo. Disponible en: <http://www.jergovic.com/subotnja-matineja/mrtve-oci-sonje-stajner/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- JERKOV, Aleksandar (1989). «Kišova poetika enciklopedije» en *Sveske*, vol. 1, 1, pp. 62-70.
  - (1991). *Od modernizma do postmoderne: propovedač i poetika, priča i smrt*. Priština: Jedinstvo; Gornji Milanovac: Dečje novine.
  - (2005a). «Samoubistvo iz oholosti» en *NIN*, 2826, 25 de febrero.

- (2005b) «Progon mrtvog pisca» en *NIN*, 2828, 13 de marzo.
- (2006). «Postljubavna proza. Staro mi dajte u novom čitanju dela Danila Kiša» en Vukašinović, Veroljub (ed.) (2006). *Savremena srpska proza: Nova čitanja Danila Kiša*. Trstenik: Narodna biblioteka JEFIMIJA, pp. 103-117.
- (2015). «Uvek o Kišu, a sada još i o pitanju ljubavi “u jesen godine 7464. (po vizantijskom računanju vremena)”, na kraju nešto o Ničeu i orfizmu» en *Letopis Matice srpske*. Año 191, vol. 496, noviembre, pp. 547-578.
- JOVANOV, Svetislav (1994). «Geopoetika ili geopolitika: delo Danila Kiša kao imaginarno-utopijska mapa Srednje Evrope» en VV.AA. *Regionalizam kao put ka otvorenom društvu*. Novi Sad: Visio Mundi Academic Press, pp. 195-216.
  - (1997). *Čas lobotomije*. Belgrado: Clio.
- JOVANOVIĆ, Branko (1963). «Vreme prošlo i vreme sadašnje: dva romana Danila Kiša» en *Borba*, 25 de agosto.
- JUEZ GÁLVEZ, Francisco Javier (1997a). «Historia de la literatura croata» en Presa González, Fernando (coord.). *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra, pp. 373-408.
  - (1997b). «Historia de la literatura eslovena» en Presa González, Fernando (coord.). *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra, pp. 499-528.
  - (1997c). «Historia de la literatura macedonia» en Presa González, Fernando (coord.). *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra, pp. 531-537.
  - (1997d). «Historia de la literatura serbia» en Presa González, Fernando (coord.). *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra, pp. 1381-1413.
- KAPOR, Momo. «Kiša profesora Kiša: razgovor sa Danilom Kišom» en *Književne novine*, 30 de octubre, p. 12.
- KARADŽIĆ, Vuk Stefanović (1853). «El palacio ni en el cielo ni en la tierra» en Jiménez Mantsiou, Alicia (ed.). *Cuentos populares serbios*. Traducción de Alicia Jiménez Mantsiou, Madrid: Miraguano, 2016, pp. 119-125.



- KERMAUNER, Taras (1976). «Slika parodične i tragične sudbine» en *Oko*, 16 – 30 de diciembre.
- KIŠ, Danilo (1976a). «Niska od niskih pobuda» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 47-51.
  - (1976b). «Glineni golubovi» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 55-56.
  - (1984). [Discurso de la entrega del «Premio Andrić» para el libro *Enciclopedia de los muertos*]. Emitido en TV Belgrado, programa *Umetničko veče*. 25 de febrero de 1985. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2cGHE8QFGXg>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
  - (1985). «Consejos a un joven escritor» en *El País*. Traducción de Nevenka Vasiljević, 10 de marzo, p. 3.
  - (1988). «Siberia taught him a few things: An 'Enemy of the people' returns» en *The New York Times*, 10 de julio. Disponible en:  
<http://www.nytimes.com/1988/07/10/books/siberia-taught-him-a-few-things-an-enemy-of-the-people-returns.html>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
  - (1989a). «Partida de nacimiento» en *Quimera*, 94. Traducción de Nevenka Vasiljević, pp. 36-38.
  - (1989b). *Goli život* [documental de televisión]. Guión de Danilo Kiš y Aleksandar Mandić. Dirección de Aleksandar Mandić. Belgrado: Avala Film, 4 episodios, 215 minutos.
- KOCEVSKI, Danilo (1986). «Smrt autora u prozi Danila Kiša» en *Književnost*, 1-2, pp. 66-72.
- KONSTANTINOVIĆ, Zoran (2002). «Citatnost kao strukturni princip: o tekstovima Danila Kiša» en Konstantinović, Zoran. *Intertekstualna komparatistika*:

*komparatistički prilog proučavanju srpske književnosti*. Belgrado: Narodna knjiga – Alfa.

- KOPRIVICA, Božo (1986). «Tajni ključevi i strašna simetrija ili nož sa drškom od ružinog drveta» en *Književnost*, 1-2, pp. 79-93.
  - (1992). «Danilo Kiš ili plemstvo kao bol ili u potrazi za izgubljenim ocem ili sestra moja, smrt: Kiš i Gilgameš» en Koprivica, Božo. *VOLEJ I SLUH: da i ne: eseji i kritike*. Belgrado: Beogradski izdavačko-grafički zavod, pp. 11-13.
  - (1996). *Kiš Borhes Maradona*. Belgrado: Narodna knjiga-Alfa.
  - (2009). «Život i smrt izgovaram s fusnotom» en *Vreme*, 15 de octubre, 980. Disponible en: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=891537>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- KORDIĆ, Stefan (1983). «Polemika kao knjiPolemika kao književno ubistvo» en *Književnost*, XXXVIII: LXXV, marzo-abril, pp. 559-567.
- KOVAČ, Mirko (1965). «U traganju za ocem» en *Odjek*, 2, p.10.
  - (1978). «Izgon Danila Kiša i druge svinjarije» en *Oko*, 30 de noviembre - 14 de diciembre.
  - (2008). «Buka i pojanje na odlasku» en *Fenomeni*, 30 de agosto de 2013. Disponible en: <http://fenomeni.me/mirko-kovac-o-danilu-kisu-buka-i-pojanje-na-odlasku-tema-kis/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- KOVAČ, Nikola (1986). «Svijet pravde i nasilja u *Grobnici za Borisa Davidoviča* Danila Kiša» en *Književnost*, 1-2, pp. 44-54.
- KRIVOKAPIĆ, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus.
- KRLEŽA, Miroslav (1932). *Moj obračun s njima*. Sarajevo: Oslobođenje, 1983.
  - (1952). «Govor na Kongresu Književnika u Ljubljani» en *Republika*, 5 de octubre, pp. 10-11.

- (ed.) (1980-1990). *Enciklopedija Jugoslavije*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1990.
- KRLEŽA, Miroslav, y otros (1967). «Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga književnog jezika» en *Matica hrvatska*, 9 de marzo.
- KRNJEVIĆ, Vuk (1965). «Ironične maštarije: [Danilo Kiš: Bašta, pepeo]» en *Odjek*, 15 de julio, p. 9.
  - (1970). «Povratak izvornom» en *Politika*, 31 de octubre.
  - (1972). «Artizam u punom sjaju» en *Politika*, 10 de noviembre.
  - (1982). «Kišev porodični ciklus» en *Književnost*, vol. XXXVIII, LXXIII: 1-2, pp. 4-16.
- KULENOVIĆ, Tvrtko (1973). «Trijumf romana» en *Izraz*, vol. XVII: 1, 1 de enero, pp. 79-82.
  - (1976). «Kiš i Borhes: sličnosti i razlika» en *Oko*, 2 de noviembre – 16 de diciembre.
  - (1986). «Kiš i Borhes» en *Književnost*, 1-2, pp. 60-65.
- KUSTURICA, Emir (2015). «Kusturica: Internacionalni kapitalizam ukida demokratiju, a ne nacionalizam» en *Pravda*. 3 de octubre. Disponible en: <http://www.pravda.rs/lat/2015/03/10/kusturica-internacionalni-kapitalizam-ukida-demokratiju-a-ne-nacionalizam/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- LALIĆ, Borislav (2001). «Anatomija jednog morala» en *Večernje novosti*, 17 de junio. Disponible en: [http://www.novosti.rs/dodatni\\_sadržaj/clanci.119.html:334719-Anatomija-jadnog-morala](http://www.novosti.rs/dodatni_sadržaj/clanci.119.html:334719-Anatomija-jadnog-morala). Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- LEBDINSKI, Slavko (1970). «Čari i jadi detinjstva» en *Komunist*, 10 de diciembre.
- LEM, Stanislaw (1971). «Gigamesh: Patrick Hannahan» en *Vacio perfecto*. Madrid: Impedimenta, 2008.

- LOMPAR, Milo (2005). «Poetika samotništva» en *Letopis Matice srpske*, vol. 181, 474/4, pp. 629-637.
  - (2014). «Slučaj Danilo Kiš» en *Intermagazin*, 16 de abril. Disponible en: <http://www.intermagazin.rs/slucaj-danilo-kis-2014-godine-ii-deo/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- LOTMAN, Iuri M. (1981). «El texto en el texto» en *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 91-109.
  - (1983). «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)» en *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 61-76.
  - (1984). «Acerca de la semiosfera» en *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 21-42.
- LOVRENOVIĆ, Ivan (2008). «Kako u Sarajevu nije objavljen Arhipelag Gulag» en *Dani*, 8 de agosto.
- LOZANO MIJARES, M<sup>a</sup> del Pilar (2007). *La novela española postmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- LUKAČ, Sergije (1968). «Koreni studentskih nemira» en *NIN*, 9 de junio. p. 7.
- MAKSIMOVIĆ, Miodrag (1965). «Bašta, pepeo» en *Ilustrovana Politika* 29 de junio, 347.
- MANDIĆ, Igor (1973). «Inteligentan roman» en *Vjesnik*, 8 de marzo.
  - (1976). «Potresne (neizmišljene) priče» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 25-26.
- MARKOVIĆ, Mihailo, y PETROVIĆ, Gajo (eds.) (1979). *Praxis. Yugoslav essays in the philosophy and methodology of the social sciences*. Boston: D. Reidel Publishing Company.
- MARTÍN LARGO, José Ramón (2014). «Danilo Kiš: un lenguaje atemporal» en *La Reública Cultural*, 11 de febrero.

- MARTÍN, Sabas (2003). «Danilo Kiš: literatura como elevación y destrucción» en *República de las letras*, 80, pp. 27-34.
- MATVEJEVIĆ, Predrag (2011). *Razgovori sa Krležom*. Zagreb: VBZ, 2011.
  - (1976a). «Historija, fikcija, intriga» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 20-23.
  - (1976b). «U znaku ovna, u sjeni Nerona» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 92-99.
  - (1977). «Državni šampion na 400 km Dragan M. Jeremić» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 135-145.
  - (1978). «Grupni portret bez dame» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 277-282.
  - (1984). «Katalog smrti Danila Kiša» en *Danas*, 18 de septiembre, pp. 53-54.
  - (1986). «Po-etika Danila Kiša» en *Književnost*, 1-2, pp. 36-44.
- MATUS, Álvaro (2007). «De una catástrofe a otra: Danilo Kiš (1935-1989)» en *El Mercurio*, 3 de junio.
- MIHAILOVIĆ, Dragoslav (2001). *Crveno i plavo*. Belgrado: Nin.
- MIHAJLOVIĆ, Borislav (1988). «Danilo Kiš: otmenost patnje» en *Portreti*. Belgrado: Nolit, pp. 301-306.
- MIHAJLOVIĆ, Branka (2012). «Desničari i Kiš: Zloupotreba imena kritičara nacionalizma» en *Radio Slobodna Evropa*, 15 de agosto. Disponible en: <http://www.slobodnaevropa.org/a/desnicari-i-kis-zloupotreba-dela-kriticara-nacionalizma/24677892.html>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- MIJANOVIĆ, Boško (2009). «Povratak vremena: (sjećanje na Danila Kiša)» en *Matica* 10: 37/38 (primavera/verano), pp. 209-252.

Disponible en: [http://www.danilokis.org/matica-cg\\_mijanovic\\_danilokis.pdf](http://www.danilokis.org/matica-cg_mijanovic_danilokis.pdf)

- MIKIĆ, Radivoje (1974). «Pešćanik kao simbolička osnova» en *Gradina*, vol. IX, 56, pp. 93-95.
  - (1976). «Danilo Kiš: Grobnica za Borisa Davidoviča» en *Književna reč*, 25 de noviembre, p. 25.
- MILANOV, Albina (2009). «Kostićeva knjiga "O Zmaju" i Kišov "Čas anatomije"» en *Letopis Matice srpske*, vol. 185: 484, pp. 921-927.
- MILIDRAGOVIĆ, Božidar (1976). «Glas čaršije» en *Večernje novosti*, pp. 24-38.
  - (1978). «Grobnica stvaralačke imaginacije» en *Književna reč*, 10 de junio.
- MILIVOJEVIĆ, Ivana (2000). «Autorski komentar u Kišovoj porodičnoj trilogiji» en Ivanić, Dušan (ed.) (2000). *KOMENTAR I PRIPOVEDANJE: prilozi estetički pripovedanja u srpskoj književnosti*. Belgrado: Centar za naučni rad, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, pp. 113-151.
- MILORADOVIĆ, Mirko (1965). «Detinjstvo, melanholija» en *NIN*, 15 de agosto.
  - (1972). «Trijumf romana» en *Večernje novosti*, 28 de octubre.
- MILOŠEVIĆ, Nikola (1976). «Šta jeste, a šta nije plagijat» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 110-115.
  - (1977a). «Prava istina o Kišovoj knjizi: četiri varijacije na književne teme» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 151-154.
  - (1977b). «Poezija i istoriografija: odgovor dr Draganu Jeremiću» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 162-167.
- MILOŠEVIĆ, Petar (2006). «De(re)konstrukcija porodičnog romana: Kiš i Esterhazi» en *Polja*, vol. LI: 437, enero-febrero, pp. 31-34.
- MILUTINOVIĆ, Zoran (2014). «Teritorijalna zamka: Danilo Kiš, kulturna geografija i geopolitička imaginacija» en *Sarajevske sveske*, 45-46, pp. 111-134.

- MIOČINOVIĆ, Mirjana (2005). «"Kišofobija" na delu» en *Glas javnosti*, 6 de marzo. Disponible en:  
<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/03/06/srpski/K05030507.shtml>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
  - (2012). «Svojatanje Danila Kiša» en *Peščanik*, 16 de agosto. Disponible en:  
<http://pescanik.net/svojatanje-danila-kisa/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
  - (2014). *Nemoć očiglednog: prvi i drugi deo*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju.
- MIOČINOVIĆ, Mirjana, y BAZDULJ, Muharem (2007). «Margina slobode» en *Sarajevske sveske*, 17, pp. 61-78
- MIRKOVIĆ, Čedomir (1972). «Izuzetan intelektualni roman» en *Književne novine* vol. XXV: 431, 16 de enero, p. 4.
  - (1976). «Danilo Kiš. Grobnica za Borisa Davidoviča» en *Književne novine*, 1 de julio.
  - (1981). «Protiv uprošćavanja i banalizovanja» en Marković, Čedomir. *Jedna decenija: književna vrednovanja: 1970-1980*. Belgrado: Naučna knjiga, pp. 159-163.
- MONMANY, Mercedes (2013). «*Lección de anatomía*, el libro de redención de Danilo Kiš» en *ABC Cultural*, 21 de enero.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio (2010). «Danilo Kiš: el arpa eólica» en *Letras libres*, vol. 12: 139, julio, pp. 112-113.
- MORENO, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Gijón: Sportula, 2014.
- NEDIĆ, Marko (1971). «Lirska slika u delima Danila Kiša» en *Književnost* XXVI:52:1, Belgrado, pp. 67-71.

- (1973). «Ironična distanca u “Pešcaniku” Danila Kiša» en *Književnost*, vol. 56: 5, pp. 547-555.
- (1976). «Magijsko kruženje sudbina» en *Politika*, 5 de agosto.
- NELL, Victor (1988). *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven y Londres: Yale U.P.
- NIKČEVIĆ, Tamara (2014). «Filip David – intervju» en *Pešcanik*, 16 de octubre. Disponible en: <http://pescanik.net/filip-david-intervju/>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- NOVAK, Slobodan Prosperov (1999). «Književnost kao dug: slučajevi Ive Andrića i Danila Kiša» en *Europski glasnik*, vol. IV: 4, pp. 597-610.
- OBERBECK, S.K. (1971). «Under The Colors» en *The New York Times*, 11 de abril, pp.27. Disponible en: [http://www.nytimes.com/1971/04/11/archives/under-the-colors-by-milovan-djilas-translated-by-lovett-f-edwards.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/1971/04/11/archives/under-the-colors-by-milovan-djilas-translated-by-lovett-f-edwards.html?_r=0). Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- OGNJENović, Vida (1973). «Eduard Sam ili o slabosti» en *Ovdje*, vol. V: 50-51, p. 13.
- ORLOVIĆ, Dragan (1977). «Kritika o nagrađenoj knjizi» en *Vjesnik*, 7 de junio, p. 11.
- OSTOJIĆ, Đurđica (1968). «Roman kao pesma: poetsko u romanu „Bašta, pepeo“ Danila Kiša» en *Savremenik*, vol. XIV, XXVIII, 12 de diciembre, pp. 508-513.
- PALAVESTRA, Predrag (1991). *Književnost – kritika ideologije*. Belgrado: Srpska književna zadruga, 1991.
  - (1972). *Posleratna srpska književnost 1945-1970*. Belgrado: Prosveta, 1972.
  - (1989). «Odlike srpske fantastike» en Palavestra, Predrag (ed.). *SRPSKA FANTASTIKA: natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Belgrado: Srpska akademija nauka i umetnosti, pp. 9-31.
  - (1983). *Kritička književnost: alternativa postmodernizma*. Belgrado: Prosveta, 1983.



- PANČIĆ, Teofil (2005). «Nepismeno cipelarenje» en *Vreme*, vol. 739, 3 de marzo.
- PANTIĆ, Mihajlo (1984). «Na marginama enciklopedije» en *Književnost*, vol. XXXIX: LXXVIII, 10 de octubre, pp. 1708-1716.
  - (1986). «Paradoksi Mansarde» en *Književnost*, vol. 1-2, pp. 55-59.
  - (1998). *Kiš*. Belgrado: Filip Višnjić, 2002.
  - (2006). «Kiš, ipak i uprkos svemu» en Vukašinović, Veroljub (ed.) *Savremena srpska proza: Nova čitanja Danila Kiša*. Trstenik: Narodna biblioteka JEFIMIJA, pp. 97-102.
  - (2011). [Participación en la discusión autorizada] «„Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike» en Miočionivić, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 85–91.
- PAVKOVIĆ, Vasa (2005). «Zabluda i biranje cilja» en *NIN*, 2829, 17 de marzo.
- PAVLOVIĆ, Milivoje (2015). «Svi geni Kišovih lektira» en *Godišnjak Fakulteta za kulturu i medije*, vol. 7, 7, pp. 85-102.
  - (2016). *Venac od trnja za Danila Kiša*. Belgrado: Službeni glasnik.
- PEJOVIĆ, Božidar (1966). «U traganju za suštinom i oblikom» en *Putevi*, vol. XII, 2, marzo-abril, pp. 193-198.
- PEKIĆ, Ljiljana (ed.) (2002). *Borislav Pekić, Korespondencija kao život*. Novi Sad: Solaris, 2002.
- PEKIĆ, Borislav (1990). «Danilo ili život kao bol» en *Književnost*, 2-3, pp. 409-411.
- PERIŠIĆ, Igor (2006). «Jedno viđenje odnosa pastiša i parodije» en *Nasleđe*, vol. 3, 4, pp. 63-76.
  - (2008). «Biografija književnog junaka kao priča u priči u prozi Danila Kiša i Svetislava Basare» en Tešić, Gojko (ed.) (2008). *Teorija – Estetika – Poetika*. Belgrado: Institut za književnost i umetnost, pp. 367-374.

- PEROVIĆ, Latinka (2000). *Ljudi, događaji i knjige*. Belgrado: Biblioteka Svedočanstva, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- PERVIĆ, Muharem (1968). «Domaće nove tendencije: Elektra 69» en *Politika*, LXV: 19798, 14 de noviembre.
- PETKOVIĆ, Novica (1966). «Povest o Ahašverošu» en *Izraz*, vol. X, XIX: 2, febrero, pp.184-188.
- PETRANOVIĆ, Branko (1980a). *Istorija Jugoslavije: 1918-1978. Knjiga I*. Belgrado: Nolit.
- (1980b). *Istorija Jugoslavije: 1918-1978. Knjiga II*. Belgrado: Nolit.
- PETROV, Aleksandar (1965). «Portret umetnika u mladosti» en *Savremenik*, vol. XXII: 11-12, pp. 457-459.
- PETROVIĆ, Brana (1973). «Nije dovoljno biti nepismen: razgovor sa Danilom Kišom, dobitnikom nagrade NIN-a za roman» en *Jež*, 2-8 de marzo.
- PIJANOVIĆ, Petar (1980). «Unutarnji mehanizmi u trilogiji Danila Kiša» en *Književna kritika*, XII:1 (enero-febrero), pp. 59-67.
- (1984). «Nova knjiga o smrti» en *Književna reč*, vol. XII, 231, 10 de abril, pp. 14-15.
- (1992). *Proza Danila Kiša*. Priština: Jedinstvo; Gornji Milanovac: Dečje novine; Podgorica: Oktoih.
- POLDA, Janez. (1976). «Medalja od blata» en *Student*, 20 de octubre, pp. 27-28.
- POPOV, Jovan (2001). «Jež i jorgovan. Skica za uporedni portret Aleksandra Tišme i Danila Kiša» en *Polja*, vol. XLVI: 416, abril-mayo, pp. 64-77.
- POSTOLOVIĆ, Aleksandar (1976). «Banalnost je neuništiva kao plastična boca: razgovor sa Danilom Kišom» en *Student*, 10 de octubre, en *HP* pp. 270-286.
- PRIMORAC, Strahomir (1973). «Klepsidra modernog romana» en *Oko*, 9 de mayo.

- PROTIĆ, Predrag (1972). «Sjajna proza: “Peščanik”, roman Danila Kiša» en *Ilustrovana politika*, 21 de noviembre.
- PUCH, César (2000). «Penas precoces, Danilo Kiš» en *La Campana*, 141, 8 de mayo, pp. 12
- PUVAČIĆ, Dušan (1963). «Dva zrela romana: [Danilo Kiš, Mansarda, Psalam 44]» en *Književne novine*, 194, p. 4.
  - (1965). «Lirski eho detinjstva» en *Književne novine*, 256, p. 3.
  - (1972). «Sve se osipa» en *NIN*, vol. XXII: 1146, 24 de diciembre, p. 47.
- RADIĆ, Viktorija (2005). *DANILO KIŠ: život & delo i brevijar*. Belgrado, LIR BG; Forum pisaca. Traducción del húngaro de Marko Čudić.
- RADONJIĆ, Svetozar (1963). «Jedan loš i jedan dobar roman» en *Život*, vol. XII, 7-8, pp. 110-113.
- RADOVANOVIĆ, Vladan (1968). *Pustolina*. Belgrado: Nolit. Información disponible en: [http://www.vladanradovanovic.rs/06\\_pustolina.html](http://www.vladanradovanovic.rs/06_pustolina.html). Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- RADOVIĆ, Nadežda (2011). «Tatjana Rosić: Feminističko čitanje Kišovog dela i statusa. U srpskoj književnosti živi Kišova mačo-fantazija» en *Danas*, 11 de abril. Disponible en:
 

[http://www.danas.rs/danasrs/kultura/u\\_srpskoj\\_knjizevnosti\\_zivi\\_kisova\\_macofantazija.11.html?news\\_id=213361#sthash.mT3vMHXw.dpuf](http://www.danas.rs/danasrs/kultura/u_srpskoj_knjizevnosti_zivi_kisova_macofantazija.11.html?news_id=213361#sthash.mT3vMHXw.dpuf). Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- RADOVIĆ, Veljko (1977). «Bertolući, Mijač, Kiš» en *Politika*, 23 de julio, p. 20.
- RADULOVIĆ, Olivera (2010). «Progoni Jevreja u stvaralaštvu Danila Kiša, Aleksandra Tišme i Davida Albaharija» en *Književnost i jezik*, vol. 57: 1/2, pp. 109-126.

- REĐEP, Draško (1963). «Danilo Kiš: Mansarda, Psalam 44» en *Letopis Matice Srpske*. CXXXIX: 392:4 (1963). Novi Sad, pp. 362-363.
  - (1971). «Za veliku i malu decu» en *Izraz*, vol. XV: XXIX: 4, pp. 403-406.
  - (1972). «Roman ili uspomena (knjiga koja se morala napisati)» en *Politika*, 23 de diciembre.
  - (1986). «Krugovi ništavila i duga ga života» en *Književnost*, 1-2, pp. 94-101.
- RIVERA, Nelson (2008). «Milagroso Danilo Kiš» en *Quimera*, 293, pp. 96-97.
- RIZZANTE, Massimo (2000). «Ha narrado los dramas cruciales del siglo» en *Letras libres*, vol. 2, 15, marzo, pp. 19-20.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2006). «La poesía de los supervivientes» en *El País*, 21 de diciembre.
- ROSIĆ, Tatjana (1997). «Biografija ljubavi / ljubav prema biografiji (Kiš – Nabokov: jedna teorija čitanja)» en Maticki, Miodrag (ed.) (1997). *IZ KNJIŽEVNOSTI: poetika – kritika – istorija: zbornik radova u čast akademika Predraga Palavestre*. Belgrado: Institut za književnost i umetnost, pp. 373-379.
  - (2006). «Pisac i/ili revolucionar?» en Vukašinović, Veroljub (ed.) (2006) *Savremena srpska proza: Nova čitanja Danila Kiša*. Trstenik: Narodna biblioteka JEFIMIJA, pp. 69-95.
  - (2008). *Mit o savršenoj biografiji: Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj kulturi*. Belgrado: Institut za književnost i umetnost.
- RUPEL, Dimitrij (1977). «Treća runda». Traducción del esloveno de Marija Mitrović en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 129-134.
  - (1978). «Kišova anti-knjiga». Traducción del esloveno de Miloš Vasiljević en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 318-320.

- RYAN, Marie-Laure (2001). *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SABLJAKOVIĆ, Dževad (1966). «Bašta, pepeo» en *Vidici*, vol. XIII, p. 100.
- SÁNCHEZ LIZZARDE, Ramón (2003). «Danilo Kiš y su obra» en *República de las letras*, 80, pp.11.
  - (2003). «Vigencia de Kiš » en *República de las letras*, 80, pp. 23-26.
- SANMARTÍN ORTÍ, Pau (2008). *Otra historia de formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo.
- SIMIĆ, Dragoslav (1988). «Štajner protiv Solženjicina» en *AFA Simić* (2009). Disponible en: <http://www.audiofotoarhiv.com/gosti%20sajta/KarloStajner2.html>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- SREBRO, Milivoj (1983). *Roman kao postupak u savremenoj književnosti: (B. Ćosić, D. Kiš i M. Kovač)*. Novi Sad: Matica srpska, 1985.
  - (2003). «Princ Danilo, vitez umetnosti i književnosti, i njeno visočanstvo, francuska kritika» en *Letopis Matice Srpske* (2005), vol. 181, 475: 5, mayo, pp. 753-781.
- SREĆKOVIĆ, Milutin (1976). «Vreme moralnog izbora» en *Borba*, 24 de julio.
- STOJANOVIĆ, Branislava (2002): «Recepcija Bruna Šulca u Srbiji. Prvo poglavlje: Danilo Kiš» en *Slavistika*, VI, pp. 171-183.
- STOJANOVIĆ, Saša (2011). «Tatjana Rosić: Mit o savršenoj biografiji» en *Danas*, 15 de mayo.
- ŠĆEPANOVIĆ, Branimir (1978). «Dimne zavesе Danila Kiša» en *NIN*, 1 de octubre.
- ŠPADIJER, Marko (1993). «Danilo Kiš, urbani vitez» en *Pobjeda*, 16 de octubre.
- ŠTIKS, Igor (2011). [Participación en la discusión autorizada] «„Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike» en Miočionivić, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–*

- 2005): *između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 33-64
- TAPIA, Patricio (2010). «Danilo Kiš entre los sin patria» en *El Mercurio*, 11 de abril.
  - TATARENKO, Ala (2006). «Danilo Kiš, danas: čas poetike» en *Povelja*, XXXVI: 1, pp. 176-182.
    - (2008). «Između Mansarde i Sumatre (Kišov junak u ogledalu *Dnevnika* Miloša Crnjanskog)» en Tatarenko, Ala. *Mesto susreta: ogledi o srpskoj prozi*. Belgrado: Srpski PEN centar, pp. 21-63.
    - (2009). «Gotske igre uz pratnju svirale: Pekićev književni dijalog sa Kišom» en Pijanović, Petar y Jerkov, Aleksandar (ed.) (2009). *Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova*. Belgrado: Službeni glasnik, pp. 198-210.
    - (2013). *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma*. Belgrado: Službeni glasnik, 2013.
  - THOMPSON, Mark (1998). «Recepcija Danila Kiša u Britaniji». Traducción de Edita Jankov. En Zivlak, Jovan. *Roman kao Peščanik* (1998). Novi Sad: Kulturno-prosvetna zajednica grada Novog Sada, pp. 150-158.
    - (2005). «Više biblijski nego balkanski» en *Sarajevske sveske*, 10. Traducción del inglés de Nina Karađinović, pp. 253-263.
    - (2013). *Birth certificate: the story of Danilo Kiš*. New York: Cornell University Press.
  - TIRNANIĆ, Bogdan (1976). «Lovci na nagrade» en *Književna reč*, 10 de noviembre.
    - (1976). «Smetnje na vezama» en *NIN*, 14 de noviembre.
  - TOMIĆ, Jovana Z. (2015). «Politički nesvesno u Grobnici za Borisa Davodovića Danila Kiša» en *Lipar*, vol. 16, 57, pp. 221-228.
  - TOMOVIĆ-ŠUNDIĆ, Sonja (2002). «Palimpsest u književnosti Danila Kiša» en *Ovdje*, XXXIII, pp. 400-402.

- VALDÉS SAN MARTÍN, Mario J. (2002). «Historia de las culturas literarias: Alternativa a la historia literaria» en Beltrán Almería, Luis y Escrig, José Antonio (eds.). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco/Libros, 2005, pp. 123-218.
- VASOVIĆ, Nebojša (2004). *Lažni car Šćepan Kiš*. Belgrado: Narodna knjiga Alfa.
  - (2005). «Obrana domaće kišologije» en *NIN*, 2827, 19 de marzo.
  - (2013). *Zar opet o Kišu?* Belgrado: Konras, 2013.
- VEGEL, Laslo (1986). «Vibracije jednog legendarijuma». Traducción del húngaro Arpad Vicko, en *Književnost*, 1-2, pp. 72-78.
- VELIČKOVIĆ, Dušan (1978). «Jean Descat u Beogradu», entrevista con Jean Descat en *NIN*, 22 de octubre.
- VELIČKOVIĆ, Nenad (2006). «Poređenje u romanu "Bašta, pepeo" Danila Kiša» en *Polja*, vol. LI: 437, enero-febrero, pp. 43-50.
  - (2011). [Participación en la discusión autorizada] «„Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike» en Miočionivić, Mirjana (ed.). *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju, pp. 33-64
- VISOKOVIĆ, Velimir (1976a). «Kiševo unijece nasljedovanja» en *Oko*, 12 – 26 de agosto, pp. 29-31.
  - (1976b). «Nasljedovanje ili plagiranje» en *Oko*, 18 de noviembre – 2 de diciembre, pp. 80-85.
  - (1978). «Kišev obračun sa svima» en *Pitanja*, 5/6 pp. 306-317.
  - (1983). «Rađanje paralelne istorije» en *Politika*, 29 de octubre.
- VITANOVIĆ, Slobodan (1978). «Tematsko jedinstvo u delima Danila Kiša» en Kiš, Danilo. *Bašta, pepeo*. Belgrado: Nolit, 1982, pp. 217-243.
- VLADIV-GLOVER, Slobodanka (2004). *Postmodernizam od Kiša do danas*. Belgrado: Prosveta.

- VLADUŠIĆ, Slobodan (1997). «Bliskost dva romana: lik u Sterijinom „Romanu bez romana“ i u Kišovoj „Mansardi“» en *Sveske*, IX:35, pp. 93-98.
- VLAJČIĆ, Milan (1989). «Enciklopedija» en *Politika*, Jugoslovenska nedelja radija, Ohrid: 89, 14 de abril.
- VODIČKA, Felix (1975a). «La estética de la recepción de las obras literarias» en Warning, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 55-62.
  - (1975b). «La concreción de la obra literaria» en Warning, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 63-80.
- VOJČIĆ, Slobodan (1971). «Više za osetljive nego za decu» en *Književna kritika*, vol. II, 1-3, pp. 175-177.
- VOJINOVIĆ TMUŠIĆ, Milica M. (2013). «Humanistički ideali i maligna destruktivnost u pričama "Nož sa drškom od ružinog drveta" i "Grobница za Borisa Davidoviča" Danila Kiša» en Anđelković, Maja (ed.). *Savremena proučavanja jezika i književnosti: zbornik radova sa IV naučnog skupa mladih filologa Srbije*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, pp. 245-251.
- VOLK, Petar (1986). «Sumnja: Elektra 69» en *Književne novine*, vol. XX, 342, 7 de diciembre, pp. 7.
- VUČELIĆ, Milorad (1977). «Tih famoznih četiri stotine kilometara» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 124-128.
  - (1978a). «Charshija, sudovi, sloboda» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 283-290.
  - (1978b). «Optimizam iz Grobnice» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, pp. 296-299.
  - (1979). «Majstor farse» en Krivokapić, Boro (ed.) (1980). *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, p. 305.
- VUČKOVIĆ, Radovan (2008). *Pisac delo čitalac*. Belgrado: Službeni glasnik, 2008.



- (1974). *Problemi, pisci i dela*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1974.
- (1971). «Romansijerska sinteza Danila Kiša» en Vučković, Radovan (1974). *Problemi, pisci i dela*. Sarajevo: Veselin Masleša, pp. 161-172.
- VUKADINOVIĆ, Božo (1965). «Superioran intelektualni roman» en *Borba*, 293.
  - (1970). «Jadi Andreasa Sama» en *Borba*, 24 de octubre.
- VUKČEVIĆ, Lidija (2006). «Poetički dodiri Kiševe i Kovačeve pripovjedne proze» en *Riječ*, vol. 12, 2, pp. 163-196.
- VUKOVIĆ, Katarina (2015). «Životna ispovest dobitnika NIN-ove nagrade Filipa Davida» en *Telegraf*, 21 de enero. Disponible en: <http://www.telegraf.rs/vesti/1398558-ekskluzivno-zivotna-ispovest-dobitnika-nin-ove-nagrade-filipa-davida-foto-video>. Última fecha de visita: 31 de marzo de 2017.
- VV.AA (1992). «Pesničko i prevodilačko delo Danila Kiša» en *Polja*, vol. XXXVIII, 399, pp. 131-145.
- VV.AA (1976). [«Danilo Kiš»] en *Savremenik*, vol. XXII, XLII, 10 de octubre, pp. 227-254.
- VV.AA. (1986). «Okrugli sto o stvaralaštvu Danila Kiša» en *Književnost*. 1-2, pp. 36-111.
- VV.AA. (1989). [«Danilo Kiš»] en *Književne novine*, vol. XLII, 785, 1 de noviembre, pp. 1-10.
- VV.AA. (1989). «U spomen na Danila Kiša» en *Letopis Matice srpske*, vol. 165, 444: 6, diciembre, pp. 769-779.
- VV.AA. (1990). «Kiš (1935-1989)» en *Književnost*, vol. XLV, LXXXIX, 2-3, pp. 190-421.
- VV.AA. (1990). «Kiš u dijaspori» en Simić, Željko (ed.). *Vidici*, vol. 38, 4-5, pp. 5 - 123

- VV.AA. (2005). *Spomenica Danila Kiša: povodom sedamdesetogodišnjice rođenja. Posebna izdanja*, 660. Belgrado: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- VV.AA. (2006). «Kiš kao drugi» en *Polja*, vol. LI: 437, enero-febrero, pp. 16-50.
- VV.AA. (2011). *Danilo Kiš (1935-2005): Između poetike i politike*. Miočinović, Mirjana (ed.). Belgrado: Centar za kulturnu dekontaminaciju.
- VV.AA. (2015). «80 godina Danila Kiša (1935–1989)» en *Letopis Matice srpske*, vol. 191, 496, 5, noviembre, pp. 547-628.
- YAMASAKI, Kayoko (2005). «Danilo Kiš i japanski citaoci» en Palavestra, Predrag (ed.) (2005). *Spomenica Danila Kiša*. Belgrado, SANU: ediciones especiales, vol. 57, pp. 339-356.
- ZORIĆ, Pavle (1963). «Romani o imaginarnom i stvarnom stradanju» en *Savremenik*, vol. XVIII, 7, pp. 74-76.
  - (1965). «Romansijer kao begunac» en *Književne novine*, vol. 258, pp. 5.
  - (1973). «Danilo Kiš ili hodočašće prošlosti» en Bandić, Miloš (ed.). *Savremena srpska proza*. Belgrado: Nolit, pp. 746-757.
  - (1976). «Povest o vatri i pepeplu jednog vremena» en *Savremenik*, vol. XXII, XLII, 10, pp. 235-238.
  - (1989). «Realno i imaginarno u pripovetkama Miodraga Pavlovića i Danila Kiša» en Palavestra, Predrag (ed.) (1989). *Srpska fantastika: natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Belgrado: Srpska akademija nauka i umetnosti, pp. 529-534.
- ŽUNIĆ, Dragan (1999). *Nacionalizam i književnost: Srpska književnost 1985-1999*. Budapest: Open Society Institute Higher Education Support Program.